Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VI

N. 52 | Luglio 2017 | ISSN 2431 - 6739

Quando c'erano la miniera e la fabbrica. Cinema e classe operaia

Natalino Piras

Così scrivevo, qualche tempo fa, per www.manifestosardo.org: "Non è più possibile, in questo tipo di società, un ruolo gramsciano per gli intellettuali, un materialismo storico su cui poggiare e fare affidamento, un poetare operaio come prassi del pensare e come prassi del fare. Non c'è più classe operaia, liquefatta anch'essa dentro gli egoismi del brutto che ha del tutto soppiantato la categoria della solidarietà". Eppure, quando ero operaio e amavo il cinema che metteva al centro la classe operaia sentivo che questa solidarietà esisteva e aveva una sua funzione: come se fosse stato possibile fare convivere lo status di compagno e quello di amico. Erano gli anni Settanta. Ancora mi emoziona un film come *I cospiratori* (*The Molly Maguires*, 1970) di Martin Ritt, regista che ha nella sue corde la narrazione di vite, e morti, operaie, *Norma Rae* (1979) per tutti. I cospiratori, minatori della Pennsylvania, luddisti, verranno scoperti e impiccati dopo che un agente federale si è infiltrato tra di loro. Il sabotaggio dei mezzi di produzione e di sfruttamento, sono un leit-motiv del cinema operaio se questo è sentito come tale. Anche quando è un classico come *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Chaplin, Charlot ingoiato dalla catena di montaggio, tipo da fabbrica che più non si può. Cinema e lavoro salariato hanno avuto in me diverse coincidenze, quando ero ragazzo. Cinema, fabbrica, disoccupazione, poesia e scrittura. Così poetavo di ritorno dal cantiere: "Lavoro e non so lavorare". Mi sentivo anch'io come Charlot stritolato dagli ingranaggi, dalle ruote dentate, un corpo ferito. La fabbrica come conoscenza diretta era di là da venire, di lì a poco. Ancora la racconto con il senso del cinema operaio che ha superato gli schemi del realismo socialista, forse non gli è mai appartenuto. Stalin, vuol dire acciaio di fabbrica sovietico, le sue eroine ed eroi stakanovisti raccontati dal cinema e dalla letteratura di regime non hanno mai abitato, come reale, la Barbagia del lavoro. A proposito, un film del tempo del fascismo, *Acciaio* (1933) del tedesco Walter Ruttmann scritto da Luigi Pirandello, è un'opera di finzione e insieme documento che sa come dire la vita degli operai della fonderia di

segue a pag. 37

Lo "Ius soli" di Pierfrancesco Uva

XII Edizione

Sardinia Film Festival

INTERNATIONAL SHORT FILM AWARD

Evento appena concluso. Nostro servizio da Aghero(SS) 26 giugno | 1 luglio, Masterclass di Gianluca Arcopinto, Beppe Lanci, Béla Tarr e premio alla carriera al regista ungherese.
Il festival prosegue a Villanova Monteleone (SS) – Agosto -Documentary | Bosa (Or) - Settembre - Animation

segue a pag. 16

Ricorrenze

Ricordo di Paola Clemente attraverso una cultura non omologata

Angelo Tantaro

Ma un giornale di cultura, di cinema, ha il dovere di trattare della realtà e di ricordare Paola Clemente morta il 13 luglio 2015? Paola non era un'attrice e non apparteneva al mondo dell'arte e della cultura. Era solo una dannata della terra che lavorava 12 ore, più il viaggio, schiattata nei campi, sotto il sole, per guadagnare 27 euro al giorno. Aveva 49 anni. Viveva insieme a suo marito e ai suoi tre figli a San Giorgio Jonico. Usciva da casa alle 2 del mattino. Prendeva l'autobus alle 3 per raggiungere i campi nei pressi di Andria dove arrivava intorno alle 5.30. Ritornava a casa non prima delle 17, a essere fortunata. Guadagnava un salario da schiavitù, ma per lei e la sua famiglia era una benedizione e per questo "dono" lei e tutti gli altri dannati erano disposti a farsi umiliare dai moderni caporali infiocchettati in "agenzia interinale". Ma solo il 13 luglio di due anni fa si scopre che ci sono ancora caporali e scafisti? L'ex analfabeta e bracciante di Cerignola, il sindacalista Giuseppe Di Vittorio, lo sapeva già, come ricordavano Lizzani e Del Sette nel loro *Giuseppe Di Vittorio. Voce di ieri e di oggi*. Di Vittorio esortava a non togliersi più il berretto davanti al padrone e avvertiva di munirsi dell'arma più forte che è la cultura. Diceva che i braccianti andavano difesi. E' gente abituata a lavorare, a stare in silenzio e costretta a dare parte del loro compenso al caporale. Ma oggi scopriamo che in questo sistema, che riporta il Paese indietro nel tempo fino agli anni Cinquanta, i diritti sindacali acquisiti dai lavoratori e dalle lavoratrici nel corso degli anni si sono persi nuovamente con l'uragano di nuovi poveri provenienti da altri mondi. Tutti i dannati della terra preferiscono non denunciare la loro situazione perché hanno paura di perdere il posto di lavoro ed essere sostituiti da altri più disperati. E' con questa visione sulle ingiustizie della realtà che siamo convinti sia giusto che anche una rivista di cinema si ricordi di questa triste ricorrenza. La tenacia sindacale di qualche dirigente che tenta la disperata

segue a pag. successiva

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

riscossa in solitudine o la volontà di qualche regista come Vicari che un anno dopo si interesserà di Eli, un'altra dannata, protagonista di una storia simile in una città come Roma, fanno emergere altre storie che altrimenti rimarrebbero sommerse, destinate a sparire nel nulla. Sbaglia chi pensa che il cinema sia un mero spettacolo circense di evasione. Chi ha la

Paola Clemente madre di tre figli morta il 13 luglio 2015 sotto il sole

sensibilità di occuparsi di cinema o di cultura in genere, deve ricordarsi anche dopo due anni di Paola e della sua maledetta storia. Paola è importante come Anna Magnani che nel cinema ha sempre interpretato donne di grande valore, commuovendoci. E' dovere di una rivista di cinema ricordare Paola che ci riporta ad Eli interpretato dalla deliziosa Isabella Aragonese nel toccante film "Sole cuore amore" che abbiamo visto alla festa del cinema di Roma lo scorso anno e finalmente recentemente uscito nelle sale. Cosa resterà di Paola e di mille come loro se non le ricordiamo anche noi? La Sala Ministri del ministero delle politiche agricole alimentari e forestali che è stata intitolata a Paola Clemente il 28 marzo scorso dal Ministro Martina e dalla Presidente della Camera Laura Boldrini? Non ci basta! All'evento c'erano tutti, ma nessuno ancora ha fatto qualcosa contro la paura che hanno i dannati di denunciare. Per loro, contestare, equivale alla perdita sicura della giornata e del lavoro oltre che al rischio della propria vita. Nessuna di queste persone può permettersi di rinunciare a quei 27 euro al giorno. Paola è morta nei campi per due euro l'ora. Dopo le indagini e sei arresti, il marito: "Dopo la denuncia i miei figli hanno difficoltà a trovare lavoro", ma la politica non va oltre la dedica alla sua memoria di una sala del ministero. Sembra la sceneggiatura di un film senza senso, ma che un senso poi ce l'ha. Forse resta la speranza di un domani in cui un altro giovane Zavattini possa scrivere una grande opera del neo – neo realismo che ci manca e riabiliti i vinti.

Angelo Tantaro

Una legge sbagliata

La legge 220 è una legge sbagliata per 10 motivi + 1:

Giovanni Ernani

1. **È una legge non innovativa:** invece di istituire, come è avvenuto in tutta Europa, un unico centro nazionale responsabile in materia di cinema e audiovisivo, mantiene la struttura organizzativa risalente al fascismo: ministero + istituzioni vassalle (CSC, Luce/Cinecittà, Biennale Cinema)+ corporazioni del settore (Anica, Agis, ecc.).
2. **È una delega in bianco** alla politica: la politica anzi i politici sono i principali beneficiari della legge stessa: dispongono infatti di molte più risorse da assegnare sulla base di criteri fissati in modo del tutto arbitrario o discrezionale da parte dei politici stessi.
3. **È una legge azzeccagarbugli:** invece di essere una legge auto-applicativa , come previsto dalla promessa riforma Renzi della P.A., per realizzare il precedente obiettivo la legge ha previsto un iter inutilmente complesso di attuazione (decreti ministeriali, dpcm, bandi, circolari, decreti delegati) senza valutarne difficoltà e i tempi .
4. **È una legge burocratica:** scritta da burocrati per compiacere politici ingenui e vanitosi e per attribuire tutti i poteri decisionali a se stessi senza alcuna apparente responsabilità.
5. **È una legge arrogante e velleitaria:** non ha regolato il passaggio da un sistema all'altro dimostrando tutta la propria indifferenza nei confronti dei beneficiari diretti o indiretti della legge stessa, siano essi le imprese, da mesi senza più riferimenti, senza sostegni finanziari, abbandonate a livello di rapporti internazionali, o il pubblico.
6. **È una legge anacronistica:** insiste sulla centralità del prodotto e della sala invece di adeguarsi agli obiettivi europei della cultura, dell'accessibilità per il pubblico e dello sviluppo del pubblico.
7. **È una legge malsana:** produrrà un'ipertrofia della produzione cinematografica e audiovisiva e della promozione. Se nel 2004 (fine legge 1213) si producevano oltre 100 film, nel 2016 (fine legge Urbani) si sono prodotti oltre 200 film, nel 2018, con la nuova legge, si produrranno forse 300 film. I politici, poi, potranno realizzare e finanziare ogni tipo di iniziativa di promozione, per quanto inutile o cervellotica, in Italia o all'estero.
8. **È una legge per l'industria del cinema e dell'audiovisivo non per la cultura del cinema e dell'audiovisivo:** le opere cinematografiche non sono più d'interesse culturale e, infatti, la legge si occupa per l'82% di finanziare l'industria e per al massimo il 18% di buone intenzioni. Non si comprende perché se ne occupa il Ministero della Cultura invece che il Ministero dello sviluppo economico. La legge non si preoccupa del cinema come bene culturale, aggiornando il relativo testo unico, né di modificare le norme sul diritto d'autore, per favorire la massima circolazione delle opere in particolare quelle prodotte con risorse pubbliche.
9. **È una legge fiscalmente ingiusta:** ha stabilizzato le agevolazioni fiscali come tax-credit ma senza rispettare il principio della progressività, previsto dall'articolo 53 della Costituzione, e non ha reintrodotto il tax-shelter (detassazione degli utili) favorendo chi spende piuttosto che chi fa ricavi.
10. **È una legge discriminante:** degrada le Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica, le uniche riconosciute dallo Stato, al rango degli altri soggetti attivi nel campo della promozione cinematografica; pone i circoli del cinema, associazioni laiche, anch'esse riconosciute dallo Stato, sullo stesso piano delle sale ecclesiali dipendenti da autorità religiose.

10 + 1 **È una legge inattendibile:** il monitoraggio è affidata ai suoi stessi esecutori, la valutazione del suo funzionamento è di competenza di un'Autorità (il Consiglio Superiore) priva di mezzi e risorse proprie e i cui componenti non sono pagati e che non rispetta al suo interno l'equilibrio di genere, benché esplicitamente previsto.

Giovanni Ernani

Comunicazione ai lettori

La Redazione vi augura buone ferie. Ritorneremo a Settembre nelle consuete edicole virtuali

Entra in una libreria e regala un libro a te o ad altri, un film, un abbonamento a una rivista. Sono regali speciali che rimangono per sempre.

Edward Hopper: (Scompartimento C, carrozza 293) Olio su tela, 50,8x45,7 cm

Querelle DGC

Legge Cinema, organizzazione del pubblico, contributi pubblici, impegno operatori culturali e associazionismo

Sul numero precedente di **Diari di Cineclub** (Giugno, n. 51 pag. 28 e segg.) abbiamo pubblicato alcune interrogazione parlamentari di cui una, a firma di 9 deputati (primo firmatario on. Michele Piras) avente per tema "Legge 220 Disciplina del cinema e dell'audiovisivo" tra cui motivi la discriminazione in fatto di consultazioni tra i soggetti interessati, sull'attuale organizzazione della Direzione Generale Cinema e la mancata rotazione dei dirigenti, in materia di prevenzione della corruzione. A questa interrogazione il Ministro Franceschini non ha ancora avuto tempo di rispondere. Abbiamo poi pubblicato anche un botta e risposta tra FICC e DGC sulla divulgazione parziale dei decreti attuativi. Di seguito pubblichiamo quanto inviato da FICC a DGC il 5 giugno scorso con posta certificata, di cui, anche in questo caso, si attende risposta. Qualsiasi essa sia pubblicheremo molto volentieri

FICC – Federazione Italiana dei Circoli Del Cinema

Al Direttore Generale Cinema
Dr Nicola Borrelli
e, p.c.: **Diari di Cineclub** e destinatari in indirizzo

Proposte emendative alla legge 16 novembre 2016, n. 220 sul decreto attuativo della promozione su cinema e audiovisivo

Preambolo
Egregio Direttore,
la presenza e il ruolo delle associazioni nazionali di cultura cinematografica riguarda il granello più piccolo, la parte più infinitesimale del forte impegno finanziario pubblico della legge 14/11/2016, 220. Per il lavoro volontario di un anno, con una miriade di circoli del cinema disseminati in tutto il paese e migliaia di operatori culturali dediti alla formazione e alla crescita culturale del pubblico, il contributo ministeriale corrisponde più o meno, se lo si rapporta agli anni di maggiore magnanimità, al 25% di quello previsto oggi per un solo e unico emendamento alla Finanziaria a sostegno di un noto teatro romano. Ma non è solo un problema di denaro. Più in generale, la questione riguarda il nostro paese e su come esso intenda rapportarsi con il mondo del volontariato e dell'associazionismo culturale. La FICC più volte ha manifestato pubblicamente critiche alla legge n. 220/2016, per una sua propensione rivolta più alla mercificazione del cinema e dell'audiovisivo che alla cultura cinematografica in senso più ampio, evidenziando tra l'altro come proprio sulla promozione culturale e sulla formazione si assista ad un disconoscimento dell'associazionismo senza scopo di lucro. Ad anno sociale ben inoltrato, il 26 maggio u.s., dopo averne ufficialmente reclamato a Lei l'invio, ci è giunta dal MiBACT - DGC la bozza del decreto attuativo con l'invito di fare proposte emendative entro il 5 giugno c.m.. Seppure senza grandi speranze, la FICC non intende sottrarsi a questo dovere, con l'unica idea di provare a limitare gli effetti penalizzanti di una legge contro il volontariato e l'associazionismo. In particolare, su due elementi di principio verteranno le osservazioni e le proposte che seguono. Il primo, provare a ripristinare le condizioni minime affinché associazioni nazionali come la FICC non cessino la propria attività culturale in ambito formativo, su cui il decreto, a nostro modesto parere, non incide a sufficienza. Il secondo principio, non meno importante, è riferito a una precisa indicazione a che la legge mantenga i valori solidi della laicità dello Stato, così come recita la nostra Costituzione. Per intenderci, pensiamo con tutta franchezza che debba cessare la deriva all'accoglienza di imbarazzanti genuflessioni volte a scambiare il rispetto del pensiero religioso con richieste di interessi contronatura. Questa legge, con i suoi ritardi, che perdurerebbero ancora con l'inutile vincolo dei *bandi annuali*, e i suoi marchiani errori, presenti perfino nella bozza del decreto (si vedano le nostre osservazioni sugli emendamenti proposti), stanno logorando l'impegno di associazioni come la nostra. E' auspicabile però che in tempi così difficili queste continuino a mantenere dignitosamente la loro integrità morale, l'orgoglio delle ragioni vere per cui sono nate. Il pluralismo culturale e la rappresentanza democratica sono storicamente rappresentati dalle associazioni esistenti, laiche e cattoliche. E' stata una forzatura della legge introdurre la specificità del valore culturale delle sale delle comunità religiose, sarebbe una bruttura politica e giuridica rafforzarla ulteriormente fuori dal collegamento stretto e indissolubile che deve esserci con le sale e le attività dei cosiddetti *Circoli di cultura cinematografica*. La Repubblica Italiana non confessionale ha festeggiato il 2 Giugno i suoi settant'anni. La FICC ha i suoi stessi anni. La Federazione, che nella sua lunga vita ha avuto presidenti come Cesare Zavattini, Filippo Maria De Sanctis e Riccardo Napolitano, giusto per fare qualche esempio, non intende demordere dal loro esempio e dall'impegnarsi affinché la loro storia e la loro memoria, che sono storia e memoria del nostro paese, non cadano nell'oblio.

Marco Asunis
(Presidente FICC)

IL MINISTRO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

Disposizioni applicative in materia di contributi alle attività e alle iniziative di promozione cinematografica e audiovisiva di cui all'articolo 27 della legge 14 novembre 2016, n. 220, recante "Disciplina del cinema e dell'audiovisivo"

ELENCO DEGLI EMENDAMENTI PROPOSTI DALLA FICC

In grassetto proposte di integrazioni e/o modifiche e proposte in decreto da cancellare

Emendamento integrativo n. 1
Emendamento all'**art. 3**, **comma 1**), **lett. f**), **punto 1**.
Articolo 3, comma 1
Tipologie di attività ammesse al contributo
Il Ministero concede contributi, secondo le modalità previste nel presente decreto e come ulteriormente specificate in appositi bandi emanati dalla DG Cinema, ove previsti, per favorire le seguenti attività e iniziative**:**
f) iniziative di particolare rilevanza per lo sviluppo del cinema e dell'audiovisivo, con particolare riferimento a:
1) iniziative di internazionalizzazione del settore e di promozione, anche a fini turistici, dell'immagine dell'Italia attraverso il cinema e l'audiovisivo; tali iniziative possono essere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

svolte anche tramite la società Istituto Luce-Cinecittà, **le associazioni nazionali di cultura cinematografica e la Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema (proposta integrazione);**
Emendamento n. 2

Emendamento all'**art. 9**, **comma 1**)
Articolo 9
Contributi per il sostegno alle attività di diffusione della cultura cinematografica svolte dalle associazioni nazionali di cultura cinematografica
1. *La DG Cinema* ***emana annualmente un bando*** (**da cassare**), *nell'ambito delle risorse disponibili, indicate all'articolo 3 del presente decreto alle attività di cui all'articolo 2, comma 2,* ***lettera c***) (da modificare con emendamento successivo, n.b. non ha niente a che vedere con l'attività delle associazioni culturali cinematografiche**,** possibile sovrapposizione di un copia-incolla col punto 2. lett**.** c) dell'Art. 7 su 'Conservazione, restauro e fruizione del patrimonio cinematografico ed audiovisivo'), *predispone* ***entro _____(indicare data)*** *l'erogazione di contributi ad attività di diffusione della cultura cinematografica svolte dalle associazioni nazionali di cultura cinematografica, di seguito, nel presente articolo: "associazioni".*

Emendamento n. 3
Emendamento **all'art. 9**, **comma 2)**
Comma 2. Il **bando** (da cassare) e sostituire con **decreto** prevede:

Emendamento n. 4
Emendamento **all'art. 9**, **comma 2**), **lett. c)**
c) ***le procedure di selezione e valutazione delle domande e i relativi criteri di valutazione legati al valore storico,artistico e culturale del patrimonio da restaurare e delle connesse attività di valorizzazione e diffusione presso il pubblico;*** **(tutto il comma c. da modificare come da emendamento successivo)**

Emendamento sostitutivo n. 5
Emendamento **all'art. 9**, **comma 2**), **lett. c)**

n.b. - da sostituire il comma c) con la definizione presente nell'art. 6, comma d) (con una aggiunta finale), cassando di questo la parola selezione:
c) le procedure di valutazione delle domande e i criteri di valutazione delle stesse, legati al loro valore e impatto culturale nella crescita e formazione del pubblico, in piena coerenza con l'art. 3, lett. f) della presente legge.

Emendamento integrativo n. 6
Emendamento **all'art. 9**, **comma 2), lett. e**)
e) i tempi e le modalità di realizzazione dei progetti e delle attività **annuali in programmazione** (**da integrare**);

Emendamento integrativo n. 7
Emendamento **all'art. 9, comma 3, lettera a)**

Articolo 9
3. Le risorse di cui al comma 1 sono ripartite secondo le seguenti percentuali:
a) il 20% è assegnato per le iniziative realizzate in comune tra due o più associazioni nazionali di cultura cinematografica **e/o in concerto con associazioni di Federazioni internazionali tra loro confederate, al fine di promuovere i valori della pace e delle diversità culturali tra tutti i paesi, nel rispetto delle direttive emanate dalla C.E. (da integrare);**

Emendamento integrativo n. 8
Emendamento **all'art. 9, comma 3, lettera c)**

Articolo 9
comma 3
. Le risorse di cui al comma 1 sono ripartite secondo le seguenti percentuali:
a) .....
b) .....
c) il 30% è assegnato a ciascuna delle associazioni nazionali di cultura cinematografica in relazione al numero di circoli
di cultura cinematografica ad essa aderenti e attivi alla data di presentazione della domanda di contributo e alla loro distribuzione sul territorio nazionale (***criteri?***), **in proporzione alla dimensione, alle spese fisse generali e a quelle di gestione annuale della struttura dell'associazione (da integrare);**

Emendamento aggiuntivo n. 9

Emendamento **all'art. 9, comma 3, lettera d) (nuovo)**

d) all'atto del bilancio consuntivo, sarà compito del Consiglio superiore del cinema e dell'audiovisivo valutare se le risorse assegnate possano essere ripartite secondo percentuali diverse da quelle indicate nelle lettere a), b) e c), ma che comunque non superino il 10% di quelle indicate.

La FICC al 39 MIFF Moscow international Film Festival

La Legge cinema delegittima il valore di associazioni culturali cinematografiche come la FICC, che in altri paesi come la Russia hanno invece la più ampia considerazione. La FICC presente nella giuria internazionale al Festival cinematografico internazionale di Mosca MIFF presso il cnema Oktjabr. E' questa la seconda volta in assoluto che la FICC viene invitata a partecipare a questo importante evento culturale internazionale. E' stato presente il presidente della FICC Marco Asunis. La 39^ edizione è durata dal 22 al 29 giugno.

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Da non credersi! Infatti non ci credo! Ma il diritto di cronaca è religione! Riceviamo e pubblichiamo. E poi! Vogliamo dirlo? Grazie a Francesco i miracoli e le reliquie non turbano più nessuno, anzi pro-muovono il turismo religioso in tutto il mondo, con somma gioia delle compagnie aeree, di navigazione, autotrasporti su gomma e rotaia.

Miracolo! Anzi, due!!

Pari e patta

Dott. Tzira Bella

1. Miracolo a New York: la Vergine appare in un tronco d'albero. Processioni di cattolici ispanici muovono verso West New York, cittadina a poca distanza da New York, per vedere l'albero dove è comparsa l'immagine. La Chiesa cattolica prende le distanze e stabilisce, con Bolla Sigillata, che tra l'enclave romana di San Pietro e la capitale morale degli USA, corrono 6892 km. La cittadina è nota per il suo alto tasso di criminalità e perché il suo primo cittadino è accusato di pirateria informatica. Più precisamente nel tronco di un Gink(g)o biloba, (il nome dell'acerrimo nemico di Diabolik, qualcosa vorrà pur dire) i fedeli distinguono chiaramente l'immagine di Notre-Dame di Guadalupa, figura maggiore del cattolicesimo messicano e chiedono che venga dichiarato monumento nazionale. Attorno, la polizia ha eretto delle barriere per proteggere l'albero dall'assalto dei fan della madre di Gesù che cercano ramoscelli da piantare a talea nei giardini di casa, nella speranza di avere tra qualche anno alberi propri, con l'immagine di Maria o almeno di sua cugina Elisabetta, o altri parenti prossimi dell'Assunta. La chiesa cattolica locale ha richiesto il monopolio sulla vendita delle talee; alla Chiesa di Roma andrebbe il 10% del ricavato: a maggior gloria di Pietro, e si gapiscie!!
2. Miracolo in Africa Occidentale: un albero di frutta, forse uva Chardonnay, appare in una statua di arenaria della Madonna in una zona desertica del Burkina Faso, un'area arida del Sahel priva di organismi vegetali, abitata da Tuareg, Peul e Hausa. Immediata la polemica tra una nota multinazionale di biotecnologie agrarie, che considera la pianta transgenica, dunque legittimamente sua e le tribù locali, per i diritti di proprietà e immagine del prezioso vitigno. Il Sant'Uffizio, per ora, tace.

Incoronata Assunta di Domenica
e
Angelo Ugazio Sangiovese

Americani di James Foley. Il capitalismo come tara ereditaria

Andrea Fabriziani

Nello stesso periodo in cui i produttori Stanley R. Zupnik e Jerry Tokovsky contrattano con David Mamet per l'acquisizione dei diritti di *Glengarry Glen Ross*, James Foley si fa notare dal grande pubblico grazie al suo secondo lungometraggio, *A distanza ravvicinata* con Sean Penn e Christopher Walken, che piace molto anche agli ambienti hollywoodiani, ed in particolare ad Al Pacino. È proprio l'attore ad avvicinare il regista per proporgli il progetto di un film imperniato sull'opera del drammaturgo e sulla critica al capitalismo reaganiano. Il risultato è ben oltre le aspettative della New Line, imbarcatasi nel progetto e che, fino al '91, aveva prodotto soprattutto film modesti ed alcuni diventati poi dei cult, come *Nightmare – Dal profondo della notte* di Wes Craven. Il turpiloquio mette in agitazione la produzione che non sa come commercializzare il film, e opta per una strategia pubblicitaria decisamente fallimentare in cui il film sembra quasi un thriller, con giochi di chiaroscuri e tagli veloci di montaggio. Una musica di tensione sostituisce la colonna sonora jazz composta appositamente da James Newton Howard. Al botteghino risulta, se non un flop, un prodotto dall'incasso modesto. La sua qualità è invece ben altra storia e forse testimonia il fatto che un adattamento così acuto dell'opera di Mamet era necessario. L'idea viene in mente, per la prima volta, ad Irvin Kershner, autore di *Star Wars: Episodio V – L'impero colpisce ancora*, ma il regista, ferrato sulla fantascienza commerciale, abbandona il progetto nell'89, lasciando i due produttori senza alcuna *major* disposta a contare su di loro e su di un film dal linguaggio così aggressivo e violento e dai temi scottanti. L'opera, infatti, riprende molti elementi e temi dei precedenti lavori mametiani, ad iniziare dalla concezione dei personaggi: un gruppo di lavoratori, ultime ruote del carro, stressati e oppressi dalla realtà economica e sociale americana, qui rappresentata dall'agenzia immobiliare Rio Rancho. Il collegamento con il commesso viaggiatore di Miller è evidente: entrambi mettono in scena le problematicità di una figura archetipica dell'immaginario e della società statunitense, il venditore, triste simbolo di tante dinamiche e politiche e sociali del novecento americano. Di nazionalità spiccatamente a stelle e strisce e di origini ebraiche, dediti alla sottile e affascinante arte della vendita, i protagonisti sono un prodotto della politica conservatrice di Ronald Reagan, che ostenta la potenza e la superiorità del paese in termini di forza militare ed economica. Gli Usa si arricchiscono, prosperano in maniera quasi arrogante, con un senso di eccitante benessere diffuso sui ceti altolocati, mentre all'opposto, la forbice economica allontana dal centro i ceti meno abbienti. È il periodo dell'ascesa degli investimenti

sfrenati e della borsa di New York con gli agenti di borsa rampanti di *Wall Street* di Oliver Stone. Ma *Americani* di James Foley non è solamente la rappresentazione critica del sistema economico capitalistico, ma anche delle vittime che quello stesso sistema crea. Mamet studia a fondo il linguaggio dei venditori, i loro atteggiamenti e la loro gestualità. Nel '69, anni prima dell'avvento del presidente/attore, passa diversi mesi in un'agenzia immobiliare di Chicago in cui il lavoro è sempre una corsa contro il tempo, propone in vendita proprietà ai limiti della decenza e coinvolge clienti in operazioni al limite della legalità. I protagonisti si trovano a dover prima sedurre tali vittime e poi a cannibalizzarsi tra loro nella seconda parte del film, truffando, mentendo, seducendo, a volte implorando, come fa il Levene di Jack Lemmon nelle prime scene, tutti con l'unico fine di vincere una El Dorado. Finalità irrisoria: nessuno di loro vuole davvero vincere la Cadillac, tranne forse il Ricky Roma di Pacino, il venditore più quotato, il primo della classe. Per gli altri si tratta di restare a galla, di non essere licenziati e di non confessare a loro stessi di aver tremendamente fallito la loro scalata sociale al successo, al perseguimento del sogno americano. Un ideale, questo, secondo cui gli Usa si offrono costantemente come la terra delle infinite opportunità che un buon uomo dovrebbe cogliere al volo. Mostrandosi come una contraddizione in termini, il sogno americano di Reagan porta i quattro protagonisti, quattro lavoratori che avevano sempre fatto gruppo, che si erano sempre aiutati tra loro con solidarietà, ad entrare in una rete di competizioni, a "barare" sia con se stessi che con i loro potenziali clienti, invischiati in un gioco crudele. Uno spietato schema *dog eat dog* in cui Foley si permette anche di rappresentare visivamente i suoi personaggi con vivacità ed efficacia, dalle atmosfere sognanti alla Chagall che incorniciano gli sforzi estremi di Levene, al telefono sotto una pioggia sferzante, alla rappresentazione disperante della vita urbana notturna derivata da Hopper. Una spietatezza, che risulta oggi, a livello più ampio, di un'attualità disarmante. Un persistente bisogno di prevaricazione del prossimo è il minimo comun denominatore, l'arroganza è un bel vestito che gli uomini vestono per sentirsi più potenti. Un'apparente cecità (leggi ignoranza) è la miglior medicina contro chi vorrebbe sottolineare che l'individuo dovrebbe sollevarsi insieme alle masse e non dalle masse. Il profitto e la soddisfazione dei propri interessi permea la psicologia di tutti i protagonisti, mostrandosi come tara ereditaria che forse l'America si porta dietro da secoli, tanti quanti quelli che costituiscono la sua (breve) storia.

Foley cita "I Nottambuli" di Hopper

Citazione di Marc Chagall

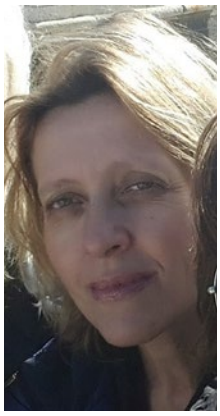
Andrea Fabriziani

Al cinema

La tenerezza

Regia di Gianni Amelio. Un film con Renato Carpentieri, Elio Germano, Giovanna Mezzogiorno, Micaela Ramazzotti, Greta Scacchi, Maria Nazionale. Sceneggiatura: Gianni Amelio, Alberto Taraglio; Fotografia: Luca Bigazzi; Montaggio: Simona Paggi; Genere Drammatico - Italia, 2017, durata 103 minuti. Distribuito da 01 Distribution.

Non mi dispiacerebbe, comunque, essere un gatto, uno che non si lega mai davvero a nessuno, uno che "decide" di amare perché, in fondo, non ne ha bisogno e se la sa vedere anche da solo. Mi piacciono i tipi che se la cavano senza rompere le balle agli altri. Ecco, se dovessi rinascere animale (il che, dati i miei numerosi peccati, è un'eventualità da non scartare) vorrei essere un gatto.
L. Marone, La tentazione di essere felici, Longanesi


Giulia Zoppi

Qualche volta confrontare romanzo e film può risultare irresistibile, anche se di frequente si risolve in un' operazione deludente: spesso si finisce col propendere in favore del testo scritto, non fosse altro perché di rado la pellicola riesce a condensare in un paio di ore ed efficacemente una storia che abbiamo letto immaginandoci un mondo. Il romanzo si dilunga in dettagli, i dialoghi scorrono senza tempo, perciò le rare volte in cui la sfida è vinta dalla pellicola, per il cinefilo / lettore è sempre una goduria: cosa meglio di un film ci può restituire la bellezza di un racconto immortalando volti, espressioni e gesti nella memoria, una volta per sempre? La lettura de *Il nome della rosa* per esempio, fu talmente piacevole ed appassionante, che ne imparai interi brani a memoria e anche se l'opera di Annaud non poteva competere sullo stesso piano con quella di Eco, ancora oggi a distanza di anni, vedo lo sguardo di Adso da Melk rivolto verso Guglielmo da Baskerville e mi rallegro di aver conosciuto sia il romanzo che l'opera cinematografica, entrambi indimenticabili, per la loro parte. Sembra che il romanzo *La tentazione di essere felici* di Lorenzo Marone (qui nella veste di soggettista) sia stato commissionato a Gianni Amelio dopo il notevole successo editoriale (14 ristampe in breve tempo) ma ciò che importa in ogni caso, al di là dei molti tradimenti nel passaggio da un linguaggio all'altro, è che Amelio con questo suo ultimo lavoro torna a toccare (dopo aver diretto alcuni film meno riusciti) livelli decisamente alti di scrittura, per aver confezionato una sceneggiatura di grande intelligenza, equilibrio, intensità, finezza e spessore (dialoghi perfetti, nessuna smagliatura o vuoto, ove anche i silenzi hanno un loro peso e grandissima importanza) e di regia, raggruppando un ottimo cast capeggiato da un Renato Carpentieri di inarrivabile bravura, che riesce, in parte, ad oscurare le buone prove di Elio Germano e Micaela Ramazzotti ed esaltando al meglio la recitazione di Giovanna Mezzogiorno (rientrata dopo qualche tempo al cinema dopo una pausa e, a mio parere, nella forma migliore). Discostandosi per più di un aspetto dal romanzo, *La tenerezza* racconta di Lorenzo, un avvocato napoletano in pensione che vive da solo in un grande appartamento nel centro storico di Napoli, cercando di svicolarsi dall'abbraccio insistito della figlia Elena (Giovanna Mezzogiorno) e del figlio minore Saverio (Arturo Muselli) con i quali intrattiene un rapporto distratto e risentito, covando rancori e cinismo e rimuginando sul passato. La scena iniziale insiste sul volto tirato di Elena durante il lavoro in tribunale dove è traduttrice dall'arabo all'italiano. Come di consueto la donna deve riferire della dichiarazione di un imputato ma con nostra grande sorpresa, non si limita a svolgere il suo compito, bensì si scaglia verso l'uomo che a sua dire starebbe mentendo e lo dichiara risentita, rimarcando la sua ostilità verso chi rende falsa testimonianza davanti ad una Corte (e nella vita). Appare evidente sin da questo momento che l'espressione grave stampata sul suo volto non è apparente o momentanea, bensì la maschera che indosserà lungo tutto il film, mostrando (in primis al figlioletto) tutto il disagio esistenziale, la solitudine e la rabbia che le cresce dentro, dopo che (tra le altre cose capitatele nella vita) il compagno che aveva conosciuto in Egitto durante lo studio della lingua, l'ha abbandonata con un figlio, senza nessun ripensamento. Stupisce ma solo in parte questo incipit, non tanto per l'avversione di Elena verso l'imputato mendace (o sedicente tale), quanto perché introduce la complessità di un personaggio dedito pervicacemente a ricucire le ferite che gravano su una quotidianità scomoda e dolente a cui la Mezzogiorno dona una credibilità di stupefacente efficacia (a partire dall'abbigliamento castigato monocolore e dall'opacità di uno sguardo spento e malinconico). Elena è una donna in affanno che sta cercando di ricomporsi attraverso il rapporto con Lorenzo, l'anziano padre scorbutico, ma l'operazione non sembra affatto semplice, niente fa presagire che ci riuscirà più: quel padre scomodo, irresistibilmente tranchant al limite del maleducato, rappresenta infatti il vulnus principale da superare per ritornare alla vita, nonostante un figlio da crescere. Lorenzo dal canto suo, sta finalmente godendosi la vecchiaia ed è consapevole della sua asprezza, pur senza coltivare alcun senso di colpa: *Sono un vecchio egoista. Degli altri me ne frego. Ci riuscirò anche questa volta?* (ibidem) Il vecchio intrattiene un bellissimo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rapporto solo con il nipotino, un silenzioso e intelligente bambino impegnato a gestire le nevrosi materne e il suo pessimo carattere, ed è solo con lui che riesce a lasciarsi andare senza rabbia o cattiveria. Tutto sembra scorrere inalterato nella vita di Lorenzo fino al giorno in cui incontra sulle scale di casa una giovane donna Michela (Micaela Ramazzotti, brava anche questa volta, ma la vorremmo vedere alle prese con delle caratteristiche diverse dalle consuete in cui mostra grande abilità nel rivelarsi ingenua, naif, provinciale e sinceramente generosa) che lo conquista sin dal primo istante grazie ad uno sguardo dolce e smarrito. Lorenzo che era stato rinchiuso in un lungo matrimonio senza amore per molti anni, dopo la morte della moglie (tradita con un'altra donna per lungo tempo) ha chiuso sentimenti e passioni in un cassetto senza avvertire alcun bisogno di recuperarli, ma questo incontro sembra scuoterlo sin dal primo momento, tanto da indurlo ad aprire alla nuova vicina di casa il suo appartamento di "scapolo", come non aveva mai fatto prima. E' l'inizio di un'amicizia che scuote una routine consolidata e forse anche stanca, introducendo una ventata di tenerezza dentro una vita grigia e sempre uguale. Michela è sposata a Fabio (Elio Germano), un ingegnere navale del nord est, hanno due figli piccoli, carini e divertenti e sulle prime appaiono allo scafato Lorenzo, uniti e sinceramente appagati. Ciò che il vecchio evita di fare con Saverio e Elena, lo vive intensamente con Michela e Fabio, generando nei figli un sentimento di gelosia e rammarico al quale, come al solito, reagisce infischiandosene. Girato in una Napoli borghese che nulla concede alla cartolina, fotografata sotto una luce mai troppo calda e avvolgente (a sottolineare il clima freddo in cui si muovono Lorenzo, Elena e Saverio) gli esterni sono rari quanto i sorrisi sui volti dei nostri personaggi, anche se il connubio dell'avvocato con i nuovi vicini di casa, sembra ora preludere a dei cambiamenti positivi. Purtroppo però l'idillio sta per finire...Un pomeriggio Lorenzo scorge tra i passanti della galleria Umberto I i suoi nuovi amici seduti ad un caffè. Pochi istanti dopo vede accostarsi al loro tavolo un giovane ambulante di colore che vuole vendere un accendino, ma Fabio rifiuta l'acquisto. L'ambulante insiste e così dopo vari dinieghi, l'ingegnere perde la pazienza e inizia ad inveire contro il ragazzo, attirando verso di sé l'attenzione di passanti e commercianti. Il clima intorno alla scena è raggelato e non basteranno le scuse di Fabio al giovane (la scena è molto commovente perché cristallizza due solitudini incomparabili ma reali) per allontanare i dubbi che cominciano ad insinuarsi in Lorenzo su quel timido e taciturno ingegnere, simpatico e molto riservato, quando non impacciato e leggermente complessato. Poche scene dopo infatti, ritroviamo Fabio camminare a passo incerto tra i vicoli del centro con un'espressione smarrita e senza méta. All'improvviso si ferma davanti ad una vetrina e scorge un vecchio giocattolo che gli è familiare. Cerca invano di comprarlo offrendo una cifra molto alta ma il negoziante non intende venderlo, facendo scattare in lui una reazione ambigua (anche se qui l'attore non riesce completamente ad equilibrare autocontrollo, paura e vertigine) che oscilla tra angoscia e furore silenzioso. Quando lo rivediamo poco dopo rifugiato in un bar solo con se stesso di fronte alla propria instabilità emotiva, siamo colti da un sentimento di pena profonda, come ogni volta che ci imbattiamo in una persona sofferente e impaurita. La tragedia è alle porte. Lorenzo sta rincasando, è già buio e una pioggia torrenziale impedisce di vedere ad un palmo di naso. Giunto al suo portone, fatica a convincere polizia e carabinieri di essere un inquilino dell'edificio e di voler rientrare a casa, ma ci riesce. Sulle scale incontra portantini che imbracciano barelle e un clima

mortifero: ci vorrà tutto il suo fiato e il suo coraggio per entrare nell'appartamento dei vicini e trovarli uniti nella morte, trivellati da colpi di pistola; solo Michela è sopravvissuta alla follia del marito, ma la sua situazione è gravissima, la donna è in fin di vita. Inizia così il calvario di Lorenzo in ospedale per assistere la giovane intubata e in coma. L'uomo non si dà per vinto, quella per Michela diventa la sua nuova sfida contro il mondo. Si finge il padre della ragazza e per giorni e notti non si muove dalla sala di aspetto, mentendo agli infermieri

e ai figli, pur di restare in attesa del risveglio. Nella solitudine dell'ospedale ha modo così di conoscere fugacemente Aurora (una Greta Scacchi irriconoscibile) che parlando del figlio, gli descrive Fabio da bambino, una creatura problematica e anaffettiva e forse una vittima predestinata alla carneficina. Ciò che Lorenzo non ha dato ai figli e alla moglie tradita, lo sta restituendo alla giovane morente, ciò che ha mancato con l'amante di lungo corso (un'efficace ed intensa Maria Nazionale nei panni di Rossana, donna semplice e sincera) è disposto a farlo adesso, purché la vittima si riprenda. Inutile dire che la "scomparsa" di Lorenzo è per Elena motivo di preoccupazione. I suoi figli sono abituati ai suoi lunghi silenzi e alle sue fughe, ma ora è diverso, il vecchio avvocato è introvabile, nessuno lo ha visto, nessuno

sa niente di lui da giorni e la figlia lo cerca insistentemente, preoccupata per il suo cuore instabile. Sopraggiunta la morte anche per la povera Michela dopo settimane di coma, per Lorenzo non ci sono più scuse, deve riprendersi e tornare alla vita normale, ma il suo cuore è fragile e ha un sussulto che lo costringe a fermarsi e rallentare. In questo frangente intanto, Saverio sta completando i lavori nel suo nuovo locale e invita la sorella a visitarlo, facendole trovare inaspettatamente un vecchio amore (il breve cameo di Giuseppe Zeno) con la speranza di toglierla per qualche istante dalla monotonia in cui vive. La tensione accumulata e le paure che la inseguono da anni però, hanno un effetto deflagrande in lei. La "vecchia" coppia si guarda negli occhi, l'uomo pronuncia qualche parola gentile alla sua ex ma la reazione di Elena è quella di scoppiare in un pianto disperato (concentrando in quel gesto, la sua totale e irrimediabile tristezza, dando modo alla Mezzogiorno di far mostra

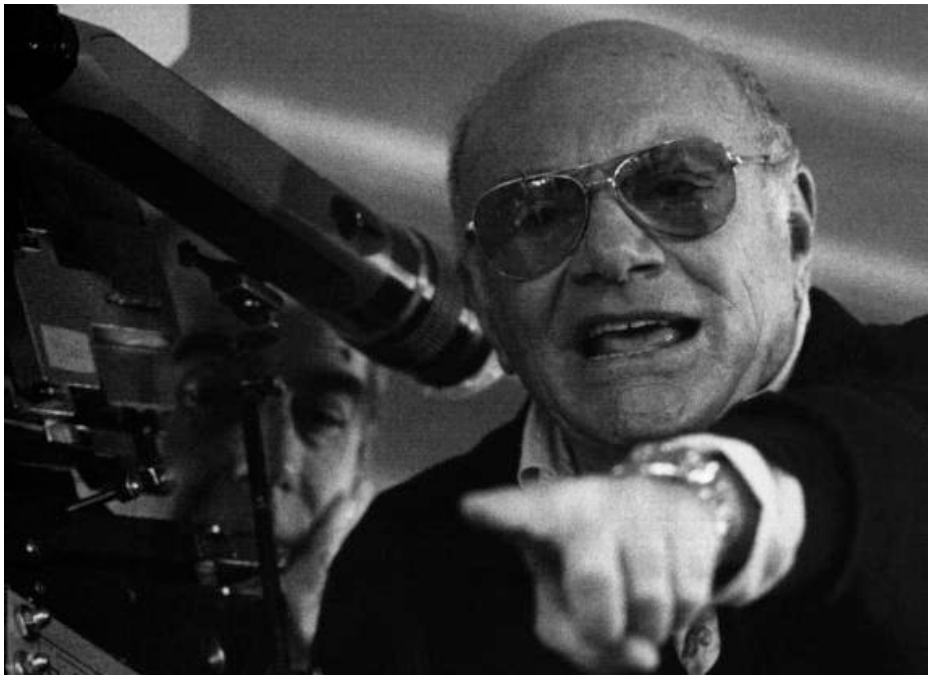
di una grande prova, nella quale un momento di pura angoscia, ha la forza di apparire come il peso del mondo precipitatole sulle spalle) e di fuggire. Tornata alla vita di tutti i giorni Elena scopre che il padre è vivo e all'ospedale lo trova al suo "meglio", sardonico e respingente, come sempre. Siamo quasi al termine della storia e di nuovo in tribunale dove Elena ripropone la scena con cui si era aperto il film: durante la traduzione della deposizione di un imputato si interrompe all'improvviso per citare i versi di un poeta arabo che parlano della necessità/urgenza di tornare sempre a casa, sia quel che sia... ma a differenza di prima, questa volta Lorenzo è in ascolto dietro ad un vetro, in silenzio. E' arrivato il momento per Lorenzo di comprendere tutta la fatica che Elena si porta addosso, insieme alla sua paura di vivere, ed è il momento finalmente di raggiungerla su una panchina dove è in pausa, per farle sentire quell'amore che le ha sempre negato con ostinato egoismo. In questo gesto tenero e senza parole è racchiusa la bellezza struggente di questo film importante.

Giulia Zoppi

Francesco Rosi urbanista

Stefano Macera

Di norma i discorsi che le grandi personalità della cultura pronunciano quando ricevono lauree ad honorem sono di scarso interesse, risolvendosi in un assemblaggio di frasi di circostanza che poco o nulla aggiunge alla comprensione del loro percorso intellettuale e creativo. Fa eccezione, a nostro avviso, la *lectio doctoralis* che Francesco Rosi (1922-2015) ha rivolto alla platea della facoltà di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, in occasione del conferimento, nel gennaio 2005, della laurea in Pianificazione territoriale urbanistica ambientale[1]. Un riconoscimento ancorato a una logica ben più seria di quella adottata in molti atenei, che talvolta trasformano persone illustri in dottori al solo scopo di ottenere visibilità sui giornali. Il punto è che, in una prestigiosa opera rosiana come *Le mani sulla città* (1963), si è vista la conferma di una precisa potenzialità del cinema, mezzo capace di descrivere e interpretare i mutamenti che segnano un territorio. Ora, questa serietà d'approccio da parte dell'istituzione accademica ha indotto Rosi a circoscrivere al minimo le formalità per restituirci a un tempo la sua visione della settima arte e le sue opinioni in materia di urbanistica. Per quanto attiene al primo aspetto, il celebre regista ha tenuto a sottolineare il suo peculiare modo d'intendere il rapporto con il pubblico, a ben vedere lontano anni luce da quello oggi dominante, che contempla solo fruitori-consumatori di merce audiovisiva. Egli, infatti, ha sempre affidato al cinema il compito di "offrire stimoli alla riflessione (...) in un pubblico chiamato a partecipare come interlocutore e non soltanto come passivo spettatore". Non a caso, i suoi film hanno spesso centrato l'obiettivo di suscitare discussioni tali da non coinvolgere i soli addetti ai lavori. Questa capacità di sollecitare gli spettatori si lega fortemente alla poetica derivata dal neorealismo dell'autore, che in varie occasioni ha evidenziato il nesso tra le sue opere e quel cinema che, nel secondo dopoguerra, ha portato la cinepresa nelle strade, documentando i mali del paese per contribuire alla sua rinascita civile e morale. Indicativa, in quest'ottica, è la fase iniziale della realizzazione di *Le mani sulla città*, in cui Rosi e lo scrittore e sceneggiatore Raffaele La Capria andavano in giro per Napoli "per" farsi "investire



dalla sua realtà, perché fosse questa a" suggerire "la struttura drammatica della storia". Ma il film in questione ha richiesto anche uno sforzo conoscitivo di tipo diverso, volto a comprendere l'assetto urbanistico del capoluogo campano. Come il regista ha ricordato più volte, su questo fronte molte informazioni sono venute dall'architetto e uomo politico Luigi Cosenza (1905-1984), la cui lunga attività professionale si è coerentemente attenuta a nitidi principi etici e a una concezione del costruire attenta anche alle esigenze delle classi sociali subalterne. Uno scambio, quello con Cosenza, che di certo ha aiutato Rosi a pervenire a una maggiore intelligenza delle questioni urbanistiche. Nella lectio doctoralis, confermando la sua vocazione di artista sensibile ai maggiori problemi del paese, egli si dichiara contrario alla spinta a "sostituire lo strumento urbanistico del Piano Regolatore, che passa al vaglio delle istituzioni democratiche, con l'urbanistica negoziale tra le parti". Anziché essere discusse tra pochi soggetti, le grandi scelte concernenti lo sviluppo di una città debbono portare a un confronto continuo nelle sedi in cui i cittadini sono rappresentati. Va sottolineato che in *Le mani sulla città* proprio il Consiglio Comunale è il luogo in cui si svolge un confronto serrato tra modi irriducibilmente diversi di approcciare il tema dell'espansione della metropoli. Uno dei quali è ancora fortemente presente: è quello enunciato al principio del film dall'imprenditore Edoardo Nottola. Rivolgendosi ai suoi collaboratori, il personaggio magistralmente interpretato da Rod Steiger si esprime in questi termini: " Lo so che la città sta là, e da quella parte sta andando perché il piano regolatore così ha stabilito. Ma è proprio per questo che noi da là dobbiamo farlo arrivare qua". Laddove, ricorda il regista, qua sta per area agricola che, una volta diventata edificabile, in barba al Piano Regolatore, può essere raggiunta da infrastrutture realizzate a spese della collettività, aumentando a dismisura il suo valore. Insomma, le parole di Nottola stanno a indicare il rifiuto di ogni laccio all'attività del costruttore e l'estraneità a qualsiasi riflessione sul bene comune. Il secondo punto di vista è oggi meno diffuso o, per meglio dire, trova l'adesione di associazioni ambientaliste, organi di

W. Veltroni sindaco 2001-2008; G. Alemanno sindaco 2008-2013

stampa alternativi e intellettuali non asserviti, ma non riesce ad attraversare i luoghi della politica istituzionale. Nel film viene espresso dal Consigliere d'opposizione De Vita, peraltro non interpretato da un attore di professione, ma da un collega nella vita reale: il comunista Carlo Fermariello (1925-1997), che ha portato sullo schermo assai più che il riflesso delle battaglie per anni combattute, nel segno

segue a pag. successiva

1 *La lectio doctoralis Una città un film può essere letta sul sito dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria:* www.unirc.it. *Ma è stata pubblicata anche nel libro Con Francesco Rosi a lezione di urbanistica, edito nel 2012 da Città del Sole e curato da Enrico Costa, già Ordinario di Urbanistica in quell'ateneo e, dal 2016, Professore emerito. Il volume è ricco di interventi sia di critici cinematografici che di architetti e urbanisti, mentre un Dvd allegato contiene un'interessante intervista al regista.*

segue da pag. precedente

della passione e della competenza, dalla sinistra partenopea. Per rendere ancor più chiaro questo approccio Rosi cita uno dei maggiori intellettuali italiani del secolo scorso, lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987). A detta del quale "la conoscenza effettiva dell'insediamento delle comunità umane, implica la ricostruzione di tutte le condizioni della vita sociale: economia, diritto, rapporti della proprietà, stratigrafia dei ceti, dinamica delle forze, psicologia e comportamento, produzione di beni e cultura". E "una urbanistica seria non è concepibile fuori di questi termini, cioè se non ha come premessa e fondamento" quel "piano sociale economico", che può esser di sostegno nella determinazione "della misura e delle funzioni dell'edilizia pubblica e privata, industriale e residenziale, delle reti stradali e della distribuzione dei servizi...". Dunque, l'urbanistica è un sapere composito, strettamente intrecciato con altre conoscenze utili alla definizione della convivenza civile. E l'assetto di una città dev'essere parte di una pianificazione più ampia, concernente tanto l'individuazione della sua vocazione economica, cioè delle attività produttive che si considerano prioritarie, quanto le modalità volte a garantire a tutti l'accesso ai servizi e alla mobilità. Su queste solide basi - ci sembra evidente - risulta più facile armonizzare gli interessi dell'imprenditoria privata con quelli della collettività. In loro assenza, lo stesso strumento del Piano Regolatore può essere snaturato o non produrre gli effetti desiderati. Leggendo le parole di Ragghianti, in effetti, non possiamo fare a meno di pensare a Roma e al deludente esito del Piano Regolatore della Giunta Veltroni. Criticato duramente da associazioni ecologiste come Legambiente per l'eccessivo consumo di suolo, esso non si è fondato su nessun piano sociale economico e per questo si è ridotto a dare un ordine alle spinte provenienti dai diversi costruttori, che hanno finito per prevalere su tutte le altre istanze, a partire da quelle ambientali. Di più, di associazione in associazione, la nostra mente torna alle concitate sedute del Consiglio Comunale del film di Rosi. E quindi al ruolo svolto da De Vita-Fermariello: nessun rappresentante popolare, a Roma, si è mosso con la medesima determinazione quand'era in discussione il Piano Regolatore; c'è chi ha votato contro, certo, ma senza svolgere una puntuale disamina di quel che veniva previsto per il futuro della Capitale d'Italia. Come a dire che la funzione del Consiglio Comunale, di proposta e di controllo rispetto all'esecutivo capitolino, è stata in parte disattesa. Lo sappiamo, qualcuno obietterà che con queste riflessioni stiamo andando troppo oltre. Ma forse non è vero: un'opera così potente nell'evidenziare insolute contraddizioni italiane come *Le mani sulla città* non può che spingere ad affrontare di petto i problemi del presente.

Stefano Macera

Cinema e letteratura in giallo

Il grande sonno (1946) di Howard Hawks

Cast: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgley, Martha Wickers, Dorothy Malone, Peggy Knudsen

Giuseppe Previti

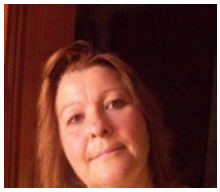
L'uscita come volume inaugurale in una delle tradizionali collane estive di gialli e noir de *Il grande sonno* di Raymond Chandler mi ha fatto voglia di rivedere il film realizzato nell'immediato dopoguerra da Howard Hawks. Il grande sonno, quello da cui non si ridesta, quello freddo della morte, notti buie e piovose. Questi i tratti fondamentali, oltre i tanti cadaveri, della pellicola di Hawks. Un film cupo e livido, un cielo senza luna, una terra fredda che ricopre questi corpi addormentati. Un'atmosfera senz'altro mutuata dalle tonalità in bianco e nero del romanzo stesso. "Cosa importa dove si giace quando si è morti?", si dorme il grande sonno, il resto cosa importa? "E si dorme il grande sonno senza preoccuparsi di essere morti ma solo, di essere caduti nel letame...". Così dice il libro, così ripete il film, che è dominato da un senso di nero assoluto. Un "noir atipico" senza la voce fuori campo che ci illustri il senso del titolo, non vi sono flashback, né si ricorre al grandangolo o a immagini di forte contrasto, che si affida alla sola forza dei dialoghi, con varie modulazioni di inquadrature e montaggi. Certamente possiamo parlare di "hard-boiled", di cui Chandler fu validissimo esponente. L'investigatore privato è definito "suola", il nostro protagonista è Marlowe, detective privato che viene assunto da una famiglia tanto facoltosa quanto immorale e viziosa. Insomma tutto lo squallore possibile che si può annidare nella c. d. "buona società" dell'epoca. Va ricordato che la sceneggiatura fu affidata al premio Nobel William Faulkner. Il film, con dialoghi serratissimi e fedeli al romanzo, con un'atmosfera claustrofobica, colma di paranoie, minacce, sospetti, tradimenti che però vengono ravvivati da un continuo scoppiettio di battute secche, doppi sensi. Un certo umorismo sempre disincantato. E poi il continuo scambio di sguardi fra i protagonisti. Il romanzo è narrato in prima persona da Marlowe, nel film è sempre in scena, così il regista tiene conto del punto di vista del protagonista, un "duro" cinico e sardonico, dalla faccia sempre dolente e disillusa. Grande merito in questa caratterizzazione del personaggio va data a Bogart la cui immersione in Marlowe è veramente totale, se ne appropria completamente, dandogli in cambio il proprio volto, la propria fisionomia, un volto straordinariamente umano, dalle espressioni disincantate, il tutto sempre giocato sulla propria fisicità da uomo normale. Come già in "Falcone maltese" Bogart si conferma la vera incarnazione del detective solitario e misogino, dalle battute sempre pronte e pungenti. E' anche un sentimentale ma senza mai venire meno al proprio rigore morale. Dopo questo suo exploit solo Roberty Mitchum riuscirà a ricreare un qualcosa di altrettanto significativo. La grandezza di Bogart viene condizionata, se possibile, dalla splendida Lauren Bacall, dando vita a una eccitazione erotica alimentata dal desiderio e dal pericolo. Il regista, Hawks, molto furbescamente sfrutta abilmente la passione "reale" tra i due, con dialoghi molto allusivi. Anzi il film fu girato nel 1944, ma per la concomitanza con la guerra la Warner Bros decise di non farlo uscire. Fu proiettato nel 1946 e Hawks ne approfittò per inserire dialoghi molto "caldi", vedi il dialogo al ristorante nel club ippico. E anche il finale non interessa tanto perché ci fa scoprire il colpevole perché Marlowe e Vivian sono insieme. Una sorpresa del film si rivelò Marta Wickers che gioca a fare la bimba perversa e ingenua, rubando spesso la scena alla Bacall. Più che per la durata di apparizione, di rilevante portata è la figura del generale, che prova pena e disgusto per le miserie umane che lo circondano. Con lui subito Marlowe lega proprio per il loro atteggiamento critico e distaccato verso le cose. E del resto l'aspirazione di Marlowe, pur avendo a che fare con gli esseri più squallidi della società, è di fare qualcosa di " morale". Interessante è l'ambientazione, qui non immaginaria come in molti noir, ma rigorosamente tesa a far risaltare la decadenza di Los Angeles. In particolare si vuole evidenziare la parte marcia di una società "dorata", vista da quest'uomo onesto, che si guadagna da vivere lavorando, provando pietà e rispetto per i vecchi il profondo rigore e condannando i giovani dalla vita facile e dissoluta. Un film interessante perché a differenza dei soliti noir gioca un po' sulla commistione tra dramma e commedia, un po' su una ben creata tensione erotica, insomma ce n'è per tutti i gusti.

"Il grande sonno" (The Big Sleep) Di Howard Hawks Con Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Martha Vickers (1946)

Giuseppe Previti

Francesco Rosi, i diari, il cinema, l'impegno

Io non voglio tirare le somme voglio lasciare dubbi
Francesco Rosi

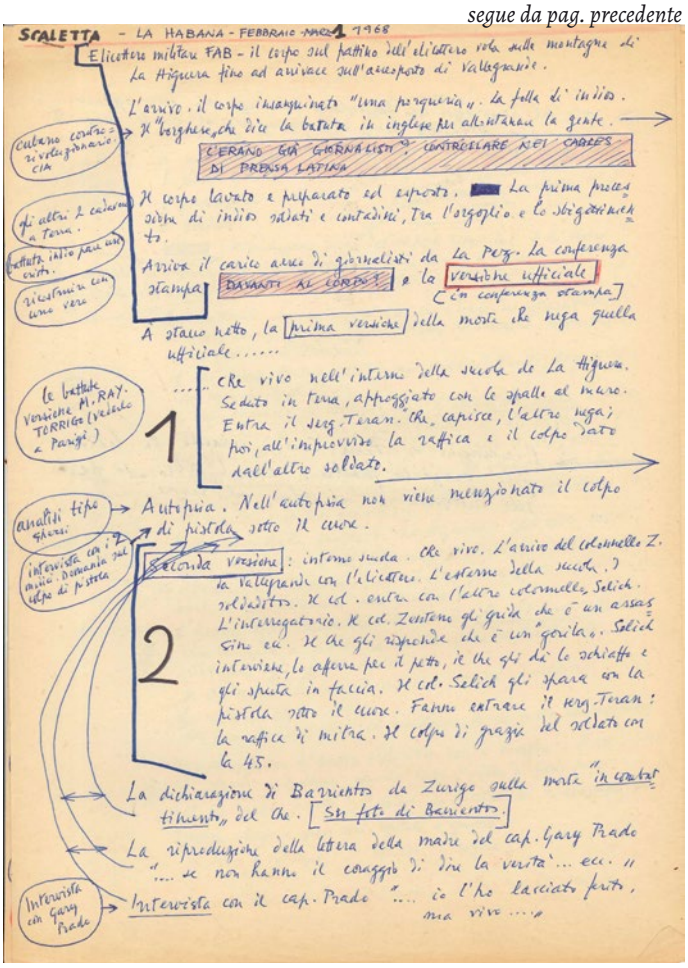

Maria Procino

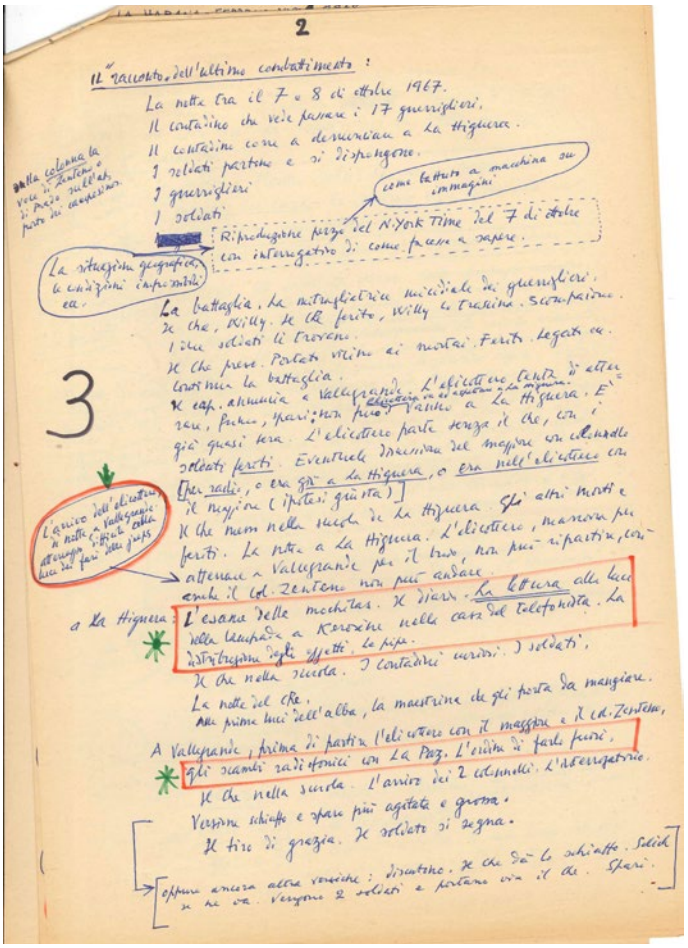
"Partenza da Roma per Perù e Bolivia. Arrivo a Lima – Gran Hotel Bolívar, tipico confort da città coloniale. Grande albergo «oasi» – tutti americani Usa. Per la strada (sono circa le 11 di sera) una fiumana di gente: prima impressione di folla peruviana, massa molto *floja*, livello umano e condizione sociale tipo grossa città del Sud Italia, Bari, ma periferia, perché tutto sommato mi sembrano più vicini a Benevento che altro". Così si apre il diario del regista Francesco Rosi appena arrivato a Lima per un viaggio che lo avrebbe portato con Enzo Provenzale dal 17 gennaio al 17 marzo del 1968 a Cuba e in vari paesi dell'America Latina seguendo le tracce degli ultimi mesi di vita di Ernesto Che Guevara. Il regista era stato a Cuba già l'anno precedente pochi giorni dopo la morte del Che: "Mi rendevano superabile la difficoltà di quella decisione la conoscenza della lingua spagnola, la stima che i cubani avevano dimostrato per i miei film e il fatto che Che Guevara aveva dichiarato a un amico comune, una notte, seduto davanti a Fontana di Trevi qui a Roma, che il film sulla Rivoluzione Cubana dovevo farlo io". Partito da Roma il 30 ottobre 1967, a L'Avana con il sostegno del suo amico Saverio Tutino, aveva presentato il progetto a Pepe Aguilar amico della famiglia Guevara e ai dirigenti dell'Icaic, l'Istituto cinematografico cubano, Saul Yelin e Alfredo Guevara. Riuscì ad incontrare Fidel Castro il 19 novembre e il 21 Aleida, la moglie di Guevara, esponendo loro la sua idea: un film che raccontasse, attraverso gli ultimi centonovantanove giorni del Che, le condizioni di un popolo, di un territorio; le condizioni che portarono alla guerriglia ma anche alla separazione dei guerriglieri dai contadini e al loro isolamento. Non gli interessava dichiarare cosa fosse giusto o sbagliato, né schierarsi: l'obiettivo del regista era creare, realizzare un'opera cinematografica, documentare attraverso il suo documentarsi, lasciando al pubblico, allo spettatore attivo e pensante, il diritto e il dovere di prendere posizione. L'11 settembre 1967 nell'incontro con alcuni critici cubani, Rosi affermava: "gli stili di regia non si stabiliscono prima, non si precostituisce niente: i metodi per girare un film escono da soli quando la materia è reale. Quando c'è una verità tanto forte lo stile di regia viene da solo, è la realtà stessa che lo esige, che lo identifica. E in *Giuliano* è stato così; è stato così in *Le mani sulla città*. Nel *Momento della verità* non avevo idea di quello che avrei filmato. La metà di *Giuliano* è venuta fuori così perché non era scritta nel copione, è uscita dal mio incontro con la realtà dei paesi della Sicilia. Io andavo in giro per i paesi, parlavo con la gente e uscivano episodi, uscivano momenti, se non storici, momenti umani che imponevano la loro esigenza di essere filmati e al tempo stesso dettavano uno stile. Uno stile non si può decidere prima di fare una cosa perché se no è una cosa fredda, sarà falso. Lo stile deve venir fuori, si fa all'interno. Perché decidere prima le cose è poi farle è come combinare gli elementi di una formula chimica, e la scienza non è l'arte, sono due cose completamente diverse". Tornato nei primi mesi dell'anno seguente, continuò i suoi incontri con i protagonisti e le sue esplorazioni nei paesi attraversati da Guevara. Quando gli fu posta come *conditio* alla realizzazione del film, l'approvazione dei vertici cubani, il regista rinunciò al progetto: "La scommessa era quasi impossibile, ma ero riuscito a girare nei luoghi della verità impenetrabile di Salvatore Giuliano, sotto gli occhi della mafia, perché non avrei dovuto riuscirci qui? Sbagliavo non nei calcoli, ma nel giudizio: di fronte ai politici la mafia è uno scherzo". Per anni la documentazione che aveva accumulato durante le ricerche, restò nella sua biblioteca insieme ai volumi utilizzati per approfondire le indagini, insieme ai periodici italiani e non, ai quotidiani cubani, alle fotografie, al soggetto, alle scalette, agli appunti. Rimasero conservati in un cassetto i quaderni: da quella scrittura emergeva l'embrione di un film possente, forte. Senza retorica, senza enfasi, secondo lo stile a cui ci ha abituato Francesco Rosi e che è diventato asse portante della cinematografia in tutto il mondo. "Ho scritto un diario, ma è molto impostato sul mondo che incontravo, che vedevo e conoscevo anche sui miei rapporti con l'Icaic". Scrive nella biografia raccontata a Giuseppe Tornatore (Mondadori, 2012). Quando si pensa al diario si pensa ad una scrittura intimistica, frammentaria spontanea, oggi però si tende a guardare a questa tipologia, come ad una scrittura creativa con una identità narrativa, caratteristiche formali e stilistiche: anche nel diario c'è un narratore, una dimensione temporale; il diario è dunque narrazione di sé e dell'Altro, un destinatario reale o immaginario. Anche il diario serve per ricostruire la storia di un artista, di un intellettuale, perchè come scriveva Luigi Crocetti "Non si cercano più soltanto le carte immortali... Si cercano tutte le tessere che servano a ricostruire il mosaico" (Conservare il Novecento, 2009). "Allora prendo la matita e il quaderno, e scrivo quello che non saprei dire a nessuno", confessa Primo Levi nel suo *Se questo è un uomo*. L'abitudine a scrivere diari è un'impronta precisa del lavoro di Rosi e per certi versi l'anello fondamentale che collega l'idea alla realizzazione del film ma anche a nuove intuizioni. Quando Carolina Rosi mi propose di lavorare con il padre per rileggere e trascrivere quell'avventura, ne fui felice ma anche preoccupata per la responsabilità a cui andavo incontro. C'era la sua stima che

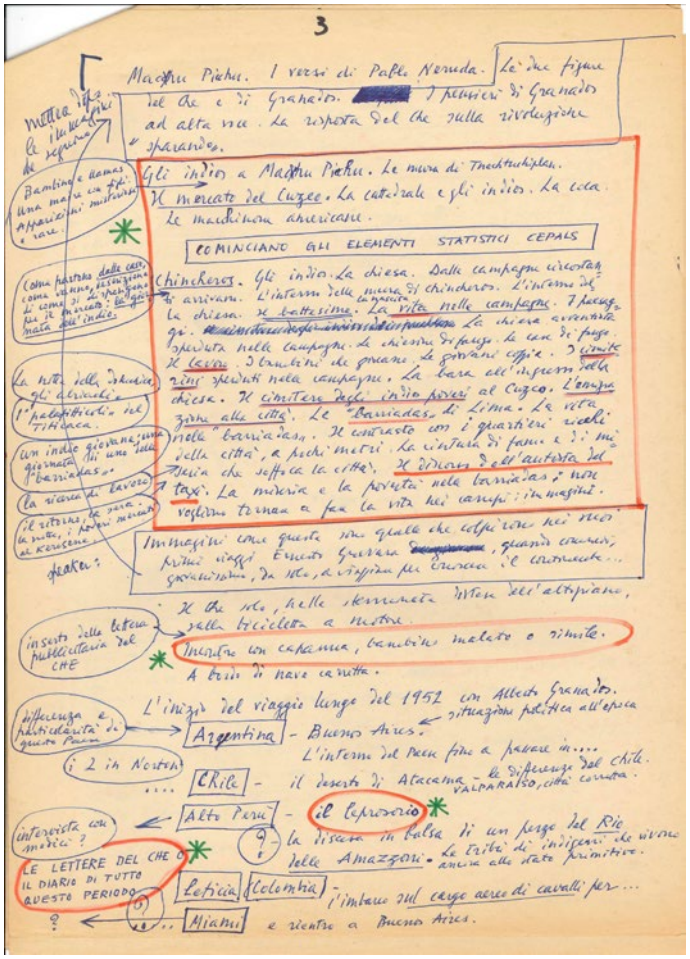
segue a pag. successiva

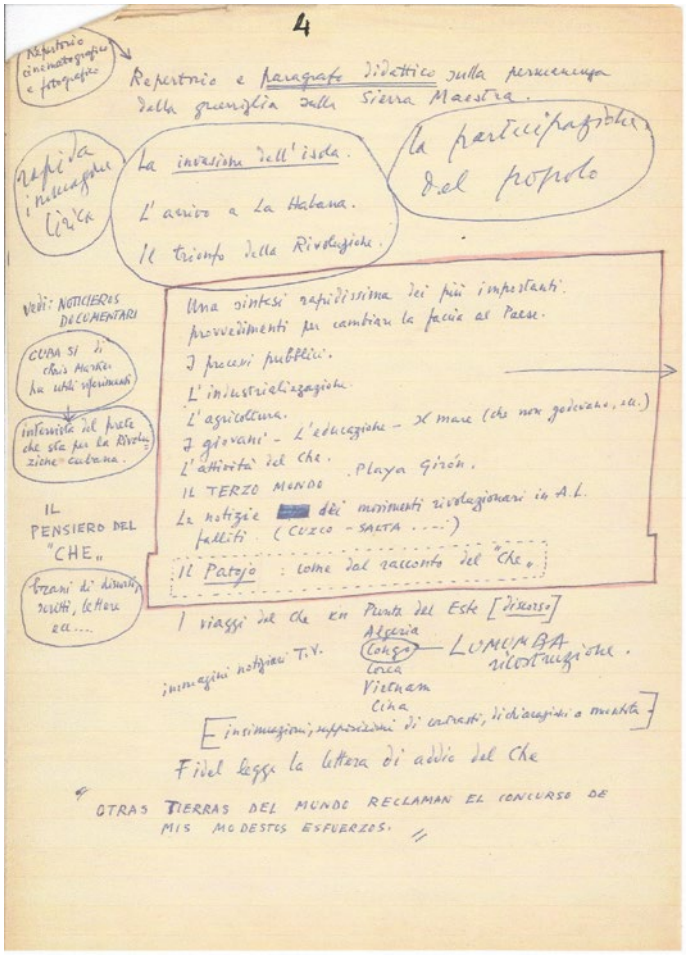
Francesco Rosi. "I 199 giorni del Che. Diario di un film sulle tracce di un rivoluzionario", a cura di Maria Procino, Rizzoli Libri S.p.A. / Rizzoli Milano 2017
ISBN 978-88-58-68954-7 | € 19

segue da pag. precedente









Biblioteca Francesco Rosi, fasc. "Appunti per i 199 giorni", bozza di scaletta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mi confortava e Francesco che ricordava, caparbio rileggeva, correggeva puntiglioso e rigoroso, come nel suo solito *modus vivendi* rivedeva ogni parola. Grazie a lui entrai nella storia degli ultimi giorni di vita di Ernesto Guevara e attraverso questa, nel mondo latinoamericano, nella sua povertà e ricchezza in mano a pochi, nelle sue contraddizioni; un mondo che assurgeva a simbolo di ogni popolo, di ogni paese, in ogni periodo. Lavorando con Rosi capii quanto è difficile e omplicato arrivare alla realtà delle cose, con disciplina e con rigore senza farsi prendere da facili posizioni, ma anzi partendo proprio da quelle posizioni per essere critici e scevri da giudizi affrettati. Scrive Rosi: "Mi stuzzicava indagare la distanza che si era creata tra ispirazione ideologica e applicazione pratica del programma rivoluzionario". Il diario si offre come un insieme di viaggi: viaggio in un continente, in un periodo particolare della storia; viaggio di un intellettuale che osserva, riflette alla luce degli incontri che fa, dal contadino nella solitudine delle Ande all'uomo politico e capo di un governo Fidel Castro. E' un viaggio nell'idea e nella costruzione di un film che si rivela ai nostri occhi parola dopo parola, momento dopo momento. Nell'ordito diaristico ritroviamo una fonte ricca e articolata che si presta ottimamente sia per ricomporre il percorso biografico, sia per analizzare il mondo di relazioni ruotante intorno all'individuo stesso, sia per contribuire alla memoria storica di un paese. Ancora Rosi: "Nel cinematografo quello che più fa imbestialire e quindi avvilisce per il sentimento di impotenza nel quale ti cala, dopo la prima sfuriata, è il fatto che c'è sempre un momento in cui si determinano delle difficoltà, delle soste, degli ostacoli che non dipendono dalla tua volontà. E malgrado la passione e l'intenzione di andare a tutti i costi avanti, sono delle gravi battute di arresto, pericolose sempre, ma che possono diventare addirittura fatali per una 'impresa' come questa. Poi succede anche che queste stesse soste sono servite per decantare meglio la materia, dubbi, carica di azione, ma questo lo si può dire solo quando si risolvono positivamente e il film continua ad andare avanti". Oggi il ricchissimo archivio cinematografico del regista è conservato nel Museo del cinema di Torino-Fondazione Prolo mentre nella sede dell'Andiamo avanti production a Roma, che ha tra gli scopi anche la valorizzazione della sua memoria, è stato ricostituito lo studio, completo di tutta la sua biblioteca aperta a chiunque voglia approfondire l'opera di uno dei maestri del cinema.

Maria Procino

Si occupa di diaristica ed è impegnata in progetti di recupero e valorizzazione di archivi di donne e di personalità del mondo teatrale e cinematografico quali Francesco Rosi, Gian Maria Volonté, Enrico Maria Salerno, Isabella Q. De Filippo. Lavora con la Fondazione De Filippo ed è responsabile della biblioteca e dell'archivio privato Luca De Filippo e della biblioteca e dell'archivio privato Francesco Rosi.

Lulu Femme Nue

Eleonora Migliorini

Un marito ottuso e distante, tre figli in età critica: non stupisce che Lulu (Karin Viard), moglie e madre ancora giovane e piacente, decida, dopo un colloquio di lavoro andato male, di fare un passo indietro (o in avanti, a seconda dei punti di vista), e prendersi una pausa. Nell'estremo nord della Francia, tra le rocce cupe e il mare scuro, la protagonista sceglie di dedicare una notte solo a se stessa, dimentica delle incombenze familiari e dei legami di sangue. In un piccolo hotel di provincia, dall'arredamento essenziale e rétro, la donna prova a rilassarsi e a reinventarsi, anche se per poche ore appena, anche senza una reale disponibilità economica. Incontra un uomo, Charles (Bouli Lanners), che ha modi inconsueti eppure accattivanti, capace di ispirare (immediata) fiducia. Questa breve parentesi lontana da casa è destinata a prolungarsi: Lulu non è ancora pronta a reimmergersi nel consueto scorrere del tempo, fatto di obblighi consolidati e di sentimenti sfilacciati fino a scomparire del tutto. Al contrario, vincendo le prime resistenze, si scopre, piuttosto, incline a ricominciare a respirare e a vivere, grazie alla rassicurante presenza di Charles che, insieme ai due fratelli, la "adotta" per poi diventarne l'amante tenero e fedele. I giorni, in questa sorta di paradiso perduto, si spogliano allora dei connotati severi dell'irreversibilità e dell'implacabilità, regalando alla neonata coppia felicità e genuinità. La sorella e la figlia di Lulu arrivano, tuttavia, a scompaginare quel tenero e faticosamente raggiunto equilibrio: è tempo, per la donna, decisa a proseguire nella propria ricerca di qualcos'altro, di riprendere la strada. Prima ancora del ricongiungimento con i parenti, Lulu sparisce nuovamente. E saranno una diversa città e un diverso incontro a suggerirle, una volta di più, come reagire al procedere incessante delle settimane, all'avvilupparsi dei pensieri e dei sentimenti e al dipanarsi delle vicissitudini e dei sensi di colpa. Un'inaspettata amicizia femminile, dalla quale imparare e alla quale insegnare, minuto per minuto, ora per ora, infatti, è ciò che attende adesso la fuggiasca: Marthe (Claude Gensac), l'anziana a cui Lulu, rosa dalla fame, cerca, in un primo tempo, di rubare la borsa, si rivelerà una compagna di risate divertente e una padrona di casa estremamente ospitale. È uno svolgersi di azioni minime, a cadenzare le dinamiche tra le due: un antico legame da recuperare, un favore da chiedere, una convivenza pacifica e piacevole fino all'inevitabile sciogliersi del nodo drammatico che, come un groppo in gola, costringe Lulu e Marthe a un doloroso, seppure temporaneo, distacco. Lulu sente anche arrivato il momento di tornare a casa, dal marito che non ama e dai figli, dei quali parla invece sempre con entusiasmo e che smania per rivedere. Quest'incontro, a lungo temuto, darà esiti insperati, permettendo alla protagonista di riprendere, serenamente, un rapporto troppo bruscamente interrotto; e non solo con l'irrequieta figlia adolescente. Nonostante certi personaggi e qualche atmosfera richiamino troppo da vicino il cinema di Aki Kaurismäki (nella migliore accezione possibile), questa è comunque una bella storia di anime candide, delicatamente intessuta dalla regista, Sólveig Anspach, capace di delineare sentimenti e situazioni con tratto leggero e spontaneo. E che, silenziosamente, ma inesorabilmente, porta a un'unica conclusione possibile: tutti vorremmo incontrare, almeno una volta nella nostra vita, persone così, pure e perfette nelle loro commoventi imperfezioni.

Eleonora Migliorini

“Orecchie”, la commedia che è tutta un trailer. Oltreoceano è già Ears

Fernando Rizzo

Leggerezza non è superficialità, ma planare sulle cose dall'alto, scriveva Calvino. Lo scorso maggio è uscito un film atteso sin dagli applausi e i riconoscimenti a Venezia e Bari. Doppio trionfo al Montecarlo Film Festival de la Comédie, unica pellicola italiana in Concorso, ha fatto ridere anche John Landis. Rischiava di rimanere nelle sale solo il tempo di un fine-settimana, mentre ha superato con disinvoltura il mese, con delle medie per copia non a caso ai livelli del miglior Allen e che un week end al botteghino hanno polverizzato pure *Alien*. Qualche giorno dopo da Taormina è arrivata la candidatura a miglior commedia ai Nastri d'Argento. Distribuito da *102 Distribution*, *Orecchie* è il secondo lungometraggio di Alessandro Aronadio, che pare aver cucito addosso il completo sartoriale da Primo premio al protagonista: Daniele Parisi. Il destino non poteva non lasciare che quella parte lo chiamasse a sé. Gliene sarebbe spettata un'altra. L'ultima volta, nel montaggio, era finita sacrificata. Il regista “intriso di Sicilia”, però, aveva dato la sua parola e ha riconosciuto la grande occasione, mettendo in scena una sfida rivoluzionaria che hanno vinto insieme. Rivelazione assoluta, al suo esordio sul grande schermo, Parisi è attore e autore dal talento brillante, già apprezzato nei teatri indipendenti e non solo a Roma, per la sua comicità surreale e travolgente. Il 4 giugno ha ricevuto la Ciliegia d'oro al XXXII Festival delle Cerase di Monterotondo, di cui una volta era spettatore. Regge primi piani come i suoi mostri sacri, Nuti, Rezza e Manfredi. Ha modi e tempi comici perfetti, tanto nei fendenti caustici che nei passaggi silenziosi e dilatati. In *Orecchie* vive l'alchimia di un umorismo mai scontato o volgare, irresistibile, anche muto, misto all'introspezione e alla speculazione esistenziale su smarrimento, solitudine, incomunicabilità, fede. C'è un'ironia perspicace che rende ogni episodio fluido e avvincente, in una commedia di costume che sembra tutta il trailer di se stessa. Il protagonista non ha nome. È supplente di Filosofia e Storia, precario. Un uomo razionale, introverso e critico, che non vuole arrendersi e adeguarsi a un mondo insano, frenetico, allo sbando, per lui grottesco e minaccioso, mentre tutti gli altri vi paiono assuefatti. Una mattina viene svegliato dal campanello di casa della sua fidanzata – con la quale vive saltuariamente – e per giunta sente subito un fastidioso ronzio alle orecchie. A sconvolgerlo non è tanto che lei gli abbia preso l'auto, ma che le dispiaccia per la morte del suo amico Luigi, del quale, però, lui non ricorda neanche il nome. Cercherà di venire a capo di questi due misteri entro il funerale, alle 19. Alla porta, un'insolita coppia di suore – Silvana Bosi e Masaria Colucci – che lo interrogano a bruciapelo: *Secondo lei c'è ancora speranza per il mondo?* – e lui, lapidario: *No*. Fatta irruzione in casa, fanno appena in tempo a insinuargli il tarlo che la sua amata, vista “sorridere a metà” in una foto, non sia veramente felice, prima di far impazzire una vicina anziana e invadente, Sonia Gessner. Si scatena un corto-circuito e prende così il via la missione, in una staffetta di disavventure esilaranti e di personaggi

“Orecchie” di Alessandro Aronadio

stravaganti. In una Sanità malata, ci sono: un'indolente impiegata del Pronto Soccorso, Francesca Antonelli, che lo dirotta su due “visite-duello” – in regime privato e a caro prezzo – con dei medici sadici, Andrea Purgatori e Massimo Wertmuller; c'è pure un vecchietto che non parla, con la flebo e la sigaretta spenta in bocca, in un limbo senza fine nella corsia dell'ospedale: Gaetano Piro. Menzione d'onore anche per il giovane che fissa muto “il Nostro” ogni volta che prende il bus: è il sapiente montatore, Roberto Di Tanna. Niccolò Senni – premio FEDIC per la Migliore scena di cibo – veste la divisa di un commesso reso automa da un fast-food del pollo, in un dialogo da *Un giorno di ordinaria follia*. Al debutto anche come aiuto-regia, Re Salvador, è l'allievo star del rap. Tutti animano l'alchimia di profondità e leggerezza di un copione che li ha folgorati. Nel mosaico risaltano i cammèi di Piera degli Esposti – direttrice di una rivista che vorrebbe “patinare” la cultura – Milena Vukotic – moglie del “suo” Professore universitario, ridotto senza la parola dentro un videogioco FPS (“sparatutto”, *NdR*), l'intellettuale Alberto Abbruzzese, apparso solo nel primo Moretti. C'è poi Pamela Villoresi, madre e vedova sui generis, che s'accompagna con un artista di strada, Ivan Franek, che “assembla emozioni” e mobili di Ikea senza istruzioni. Rocco Papaleo è un prete moderno con un debole per Bacco.

Rocco Papaleo in “Orecchie”

Paolo Giovannucci è l'amico opportunista, affabulatore dalla saggezza sbrigativa, mentre Silvia D'Amico è la dentista e fidanzata. Il carosello imprevedibile e bizzarro scandito dalle loro parti, fa da contralto alla visione disincantata del protagonista, che ne viene investito restando fra l'impassibilità e lo sgomento, come sperduto e allucinato per l'intera, kafkiana giornata. Nessuno gli presta ascolto, sono tutti presi da loro stessi. Nell'on the road

Visite mediche in “Orecchie”

suo malgrado, peregrina fra ambiguità, nevrosi e deliri di ogni giorno. Sembra inciampare eppure procede, disarmato. Mentre cresce la curiosità e si resta in sospeso, conta poco se quel fischio sia “verdonianamente” psicosomatico o una metafora su un'inquietudine interiore; se sia spia sibilante di un malessere o se sia utile a coprire il frastuono della realtà circostante, ottusa e straniante. Il segreto della storia è sedurre e spiazzare con la sua odissea di situazioni paradossali e tragicomiche, sino a un monologo tutto da scoprire. Aronadio, classe 1975, è stato l'unico vincitore italiano della borsa di Studio Fullbright “Sergio Corbucci”, per perfezionarsi alla L.A. Film School di Hollywood. Già assistente di firme illustri – e associato a maestri come Monicelli, Scola e Jarmusch – il cinesta parla del quotidiano e lo fa visionariamente, con un Parisi già paragonato a giganti come Keaton, Troisi e Tognazzi (specie ne *Il fischio al naso*, 1967, dal racconto *Sette piani* di Buzzati, che lo aveva già trasposto in *Un caso clinico* a teatro). Per la sceneggiatura – dal soggetto con Astutillo Smeriglia – ha avuto circa otto mesi e l'ultimo tocco di Valerio Cilio. È un susseguirsi di battute e sketch micidiali, in una galleria di trovate scenografiche. Lo storyboard sembra quello di un fumetto a cui ci si affeziona all'istante. Funziona la scelta di partire con un formato inferiore ai 4:3, per poi allargare progressivamente il campo, mentre il protagonista si apre al mondo. La Città eterna fa da sfondo con scorci monumentali, accostati alla street-art di periferie da Torpignattara a Tor Marancia. La fotografia, magnetica, è di Francesco Di Giacomo e le musiche le ha curate Santi Pulvirenti. *Orecchie* nasce da Biennale College 2016, prodotto da Matrioska di Costanza Coldagelli. *Più che low-budget è love budget*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(150.000 euro), come ha scherzato. È stato girato in tre settimane, con macchina fissa e luce naturale, in presa diretta e a piedi, inseguendo incontri fra interrogativi e scelte decisive. Il protagonista cammina verso una svolta: abbandonare il proprio "male di vivere", a favore della sua parte yang. Abbracciando la semplicità – e convivendo con *l'ignoranza e la follia degenerata* della società – tornerà a far sorridere davvero la sua amata? Il racconto – esaltato da un bianco e nero alla Wim Wenders, sofisticato e veritiero, delicato e al tempo stesso spietato – non teme di farsi anche malinconico e poetico. Non contempla un lieto fine a tutti i costi, piuttosto suggerisce una molteplicità di letture. In un contesto dove genialità e ingegno sono spesso costretti a emigrare, non può sfuggire questo film intelligente, innovativo e controcorrente. Dopo esser stato accolto come un caso alla Mostra della Laguna, dallo scorso ottobre a oggi, nella miriade di tappe del suo, tutti successi: Varsavia, Cracovia, Budapest, Praga, Bratislava, Mosca, Londra, Zagabria, Sarajevo, Vevey, Villerupt, Stoccolma, Barcellona, Copenaghen, Rio de Janeiro, Salvador De Bahia, Podgorica, Belgrado, Istanbul, Seul, Bruxelles... Fra queste kermesse, ogni volta che è tornato "profeta in Patria", è stato proiettato ovunque anche in Italia. Le più recenti e acclamate presentazioni estere si sono tenute alla rassegna Open Roads: New Italian Cinema, al Lincoln Center di New York, al Seattle International Film Festival – con tanto di lusinghiera recensione del The Seattle Times – e all'ICFF in Canada. Già profuma di cult movie anche oltreoceano.

Fernando Rizzo

Quello che so di lei

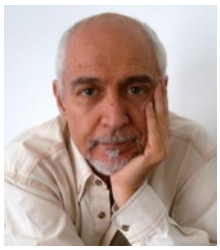
Paola Dei

Quando si parla di solidarietà femminile é inevitabile non spaziare con il pensiero a Lou Andreas Salomè e al suo testo: *Il tipo femmina* nel quale, con acume e intelligenza ,descrive gli effetti positivi dell'amicizia fra donne in un intreccio di cervello e charme che si sposano perfettamente alle interpretazioni di Catherine Deneuve, qui temeraria, imperfetta, evanescente, consapevole dei suoi lati e di Catherine Frot, coscienziosa, precisa, attenta, capace di combinare stupore, distacco e aggressività in un mix piacevolmente dosato. Di Martin Provost, distribuito da Bim, è in uscita nelle sale cinematografiche il film *Quello che so di lei*, storia di due donne che, in maniera diversa, hanno amato lo stesso uomo. Claire è la figlia di colui che è presente pur nell'assenza e che ci viene svelato dai colloqui fra le due donne, Beatrice è l'ambivalente seduttrice-sedotta dal padre di Claire che non aveva indugiato a lasciare la famiglia per lei, salvo poi essere abbandonato egli stesso. La prima è una coscenziosa ostetrica che ha fatto nascere innumerevoli bambini, che ama la propria professione ed è anch'ella madre. La seconda, pur sempre vitale ed energica, è malata e cerca quell'aiuto che possa permetterle di chiudere la parentesi con il suo passato in maniera coerente seppur in linea con la sua personalità trasgressiva. Il regista ha voluto in questo modo rendere omaggio alla levatrice che lo fece nascere da bambino della quale ha voluto narrarci le suggestioni collocando la realtà nell'azzurro altipiano dell'immaginazione, come direbbe Hemingway. Nel cast anche Olivier Gourmet, Quentin Dolmaire e Mylène Demongeot .Un cinema di sguardi, di ombre e luci, di scoperte mentre le due Catherine si scontrano e si incontrano e l'una funge da riflesso dell'altra in un gioco delle parti che ricorda in alcuni dialoghi le piece teatrali, mentre in altre scene si affida completamente all'immagine. "Credevo che fossi una Principessa Ungherese con sangue russo!" dice Claire a Beatrice che senza falso pudore risponde: "Mi è sempre piaciuto inventare delle storie, soprattutto quando qualcuno ci crede!" L'impermeabile di Claire, che rappresenta il simbolo di stabilità, serietà, puntualità, è preso di mira da Beatrice che non si fa mancare mai l'occasione per farlo notare alla donna. "Rompiballe come tuo padre!" incalza, mentre spiega a Claire i motivi che l'hanno spinta a lasciarlo con estrema ingenuità e sincerità, alcuni dei quali apparentemente futili ma capaci di nascondere verità profonde come il timore dell'abbandono che diviene poi timore per una vita semplice e lontana dagli stimoli cittadini. "..ma ci vedi me in campagna?" Mentre le mancanze di Beatrice vengono a galla e ricordano la commedia all'italiana che qualcuno ha accostato a Virzì, Claire suo malgrado impara a volerle bene. "Cosa faresti se una persona del tuo passato tornasse nella tua vita? Qualcuno che ti ha fatto stare male?" La risposta appare inevitabile ma la realtà del film mostra il contrario e il regista è capace di rovesciarla come un guanto mostrandoci come non occorra essere perfetti e virtuosi per poter essere accettati e amati, quanto piuttosto l'essere se stessi in un mondo che molto spesso spersonalizza e rende i dialoghi vuoti e inutili. Le ombre degli uomini presenti nell'opera, vivi o morti che siano, raccontano ancora meglio le personalità delle due donne: il padre-amante che non c'è più, il figlio di Claire e un autista di Tir che sa dosare i suoi interventi in un difficile equilibrio fra le due personalità femminili. Provost affronta i temi della solitudine, della malattia, dell'amicizia, della morte senza mai scendere nella drammaticità ma con quel pizzico di ironia che rende ogni emozione straordinariamente leggera e tutto ciò che è negativo si trasforma sotto i nostri occhi e prende il volo dissolvendosi verso l'alto, come quando palloncini colorati svaniscono nel nulla. Catherine Deneuve è una adorabile rompiscatole che sa usare il suo fascino incoerente e non smette mai di essere stimolante ed indimenticabile. L'interprete di *Potiche. La bella statuina*, e quella di *Marguerite*, la soprano più stonata della storia si incontrano come la cicala e la formica. Lo stesso regista ha dichiarato che oltre ad aver voluto omaggiare la sua levatrice ha voluto raccontare in commedia la storia della cicala e della formica. Non solo, con il film ha mostrato come si possano amare le donne, a qualunque tipologia esse appartengano.

Paola Dei

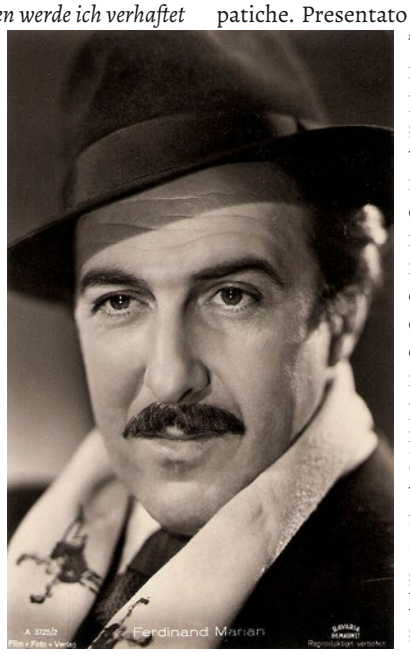
I dimenticati # 33

Ferdinand Marian



Virgilio Zanolla

Se c'è un attore dalla figura discussa, quello è Ferdinand Marian. Per motivi, però, estranei alle sue capacità professionali: anzi, proprio le doti interpretative e la notorietà causarono l'ingiusto marchio d'infamia che porta addosso. Ferdinand Heinrich Johann Haschkowetz era nato a Vienna il 14 agosto 1902, da due cantanti d'opera: il padre, un basso, si esibì più volte alla Volksoper col nome d'arte di Ferdinand Marian, che a sua volta il figlio avrebbe adottato; la madre lavorò per il Regio Teatro d'Operetta di Budapest. Fin dall'infanzia, Ferdinand respirò dunque l'ambiente dei teatri, imparando a recitare senza frequentare scuole d'arte drammatica. Ultimata la scuola secondaria, dopo un tentativo di dedicarsi agli studi d'ingegneria, scappò di casa, lasciò Vienna e per quattro anni intraprese vari lavori. Senza essere bello, aveva una figura elegante e gradevole: nel '33 fece una comparsata in un film di fantascienza, *Il tunnel* di Curtis Bernhardt. Il padre l'assunse come aiutante presso il teatro di Graz; e inclinato verso la prosa egli esordì in palcoscenico, producendosi poi in Germania: a Trier, Mönchengladbach, Acquisgrana, Amburgo e Monaco. Nel cinema, apparve nel '34 nel *Peer Gynt* di Fritz Wendhausen, nel '36 fu il seducente autista Paul Puschkinow in *Ein Hochzeitstraum* di Erich Engel, poi il principe Konstantin ne *La canzone del cuore* di Karl Heinz Martin ('37), un film musicale col nostro Beniamino Gigli. In *Madame Bovary* di Gerhard Lamprecht, ebbe il ruolo di Rodolphe Boulanger, l'amante della protagonista Emma, interpretata da Pola Negri. Il terzo film di quell'anno per lui professionalmente molto fortunato fu *La Habanera* di Hans Detlef Sierk: l'ultimo firmato dal regista in terra germanica, giacché, sposato ad un'ebrea e avverso al nazismo, poco tempo dopo egli fuggì negli Stati Uniti, dove col nome di Douglas Sirk si sarebbe imposto come uno dei più bravi professionisti di Hollywood; Ferdinand riscosse grande successo per la sua interpretazione di Don Pedro de Ávila, il torero marito di Astrée Sternhjelm (l'attrice-cantante Zarah Leander), disegnando con sapienza un personaggio sfaccettato e discutibile ma pieno di fascino; specialità dell'attore era l'inarcare il sopracciglio sinistro per conferire a certe parole un significato sottilmente ambiguo. Questi ultimi due film imposero la sua maschia figura nel panorama del cinema tedesco d'allora, decretandogli i favori del pubblico femminile, in un ruolo di *vilain* non dissimile a quello che in Italia occupava allora Osvaldo Valenti. Intanto, il 30 marzo del '36 Ferdinand aveva sposato ad Amburgo l'attrice Maria Byk (al secolo Annemarie Albertine Böck, 1904-49); entrambi gli sposi erano alle seconde nozze: Maria era stata moglie del regista ebreo Julius Gellner, al quale aveva dato la figlia Joan, Ferdinand aveva sposato la pianista ebrea Irene Saager, avendo da lei una figlia. Al crescente consenso nel cinema seguì quello in palcoscenico, dove, dopo essersi imposto all'attenzione al Thalia Theater di Amburgo interpretando il dramma *Rauhnacht* di Richard Billinger, passato al Deutsches Teather di Berlino, nel '39 Ferdinand fu uno splendido Iago nell'*Otello* di Shakespeare. Divenuto ormai uno degli attori tedeschi di punta, lavorò in altri film con ruoli da protagonista, come *Nordlicht* di Herbert B. Fredersdorf ('38), *Der Vierte kommt nicht* di Max W. Kimmich, *Morgen werde ich verhaftet* di Karl-Einz Stroux e *Tu m'appartieni* di Johannes Meyer, tutti del '39, *Aus erster Ehe* di Paul Verhoeven e *Der Fuchs von Glenarvon* di Kimmich del '40 (quest'ultimo un film di propaganda anti-britannica), che ne consolidarono l'immagine di affascinante seduttore presso il pubblico tedesco. Ma la sua spiccata personalità d'attore finì per metterlo nei guai, perché il famigerato ministro della propaganda del Terzo Reich, Joseph Goebbels, che aveva ammirato Marian a teatro nei panni di Jago, pensò a lui quale interprete ideale del film *Süss l'ebreo*, che intendeva far produrre; tratto dall'omonimo libro pubblicato nel 1925 dallo scrittore Lion Feuchtwanger, esso raccontava la vicenda di Joseph Süss Oppenheimer, consulente finanziario ebraico del duca di Württemberg, impiccato a Stoccarda nel 1738. L'opera di Feuchtwanger, ebreo tedesco, aveva però un'intenzione diametralmente opposta a quella antisemita che si prefiggeva Goebbels. La lavorazione del film, prevista dal '39, non era ancora stata intrapresa, perché i due 'mostri sacri' della scena tedesca fino allora interpellati (Gustaf Gründgens e il premio Oscar Emil Jannings) si erano rifiutati di vestire i panni del protagonista. Innamorato dell'idea di Marian come Süss, Goebbels gli offrì la parte. Inizialmente, Ferdinand ricusò; ma Goebbels aveva ottimi argomenti per persuaderlo: sapendo che la sua prima moglie era ebrea e perciò la loro figlia era mezza ebrea, e che ebreo era il primo marito di Maria, e mezza ebrea anche la loro figlia, è probabile abbia ricattato l'attore. In quel periodo, tra l'altro, per salvarli dalle persecuzioni naziste, Ferdinand e Maria ospitavano in gran segreto in casa loro Julius e Joan Gellner, in attesa di un'occasione favorevole per lasciare la Germania; sicché, dopo un anno di resistenza, all'attore non restò altro che chinare il capo. Va detto che Marian non s'interessava affatto di politica, e non aveva alcuna stima dei nazisti. Il film, un colossal girato in Agfacolor, venne diretto da Veit Harlan ed ebbe tra gli altri interpreti Oskar Werner e la bionda Kristina Söderbaum, terza moglie del regista (la prima, l'attrice e cantante di cabaret Dora Gerson, era ebrea e morì ad Auschwitz nel '43 assieme alla sua famiglia). Ferdinand rese incisivamente Süss (mutato nel copione in figura negativa, giustiziato per aver avuto rapporti carnali con una giovane cristiana) cercando di caratterizzare il personaggio anche con sfumature simpatiche. Presentato al Festival di Venezia nel '40, dove fu premiato, il film riscosse in tutt'Europa un enorme successo, giacché venne visto da oltre 20 milioni di spettatori; il capo delle SS Heinrich Himmler volle perfino fosse proiettato ai carcerieri di tutti i campi di concentramento, per incrudelirli viepiù verso gli ebrei. La carriera di Marian proseguì col vento in poppa: tra gli undici film in cui lavorò dopo *Süss l'ebreo* e fino al '45 vanno citati almeno *Ohm Krüger l'eroe dei Boeri* di Hans Steinhoff ('41), un'altra opera di propaganda anti-britannica dove lavorò proprio con Gründgens e Jannings; e, tutti nel '43, il bellissimo dramma sentimentale *La collana di perle* di Helmut Käutner, ispirato da un racconto di Maupassant, con Marianne Hoppe: storia dell'amore di Michael, un compositore, per Madeleine, una donna sposata; *Il barone di Münchhausen* di Josef von Baky e il thriller *Tonelli*, scritto e diretto da Viktor Tourjansky. A guerra finita, la fama d'interprete di *Süss l'ebreo* creò a Ferdinand forte imbarazzo: identificato come l'attore-emblema del cinema nazista, gli Alleati gli proibirono di lavorare in altri film. Poco tempo dopo, il 9 agosto del '46, egli moriva presso Dürneck (oggi Frisinga, Baviera), in un incidente stradale: era ubriaco, e l'auto di cui si trovava alla guida andò a schiantarsi contro un albero. Venne sepolto nel cimitero Nord di Monaco di Baviera. Nel '49 Maria, la sua vedova, fu trovata annegata ad Amburgo. Sulla storia del film di Veit Harlan, nel 2010 il regista tedesco Oskar Roehler ha diretto *Jud Süss - Film ohne Gewissen*, con Tobias Moretti nella parte di Marian; ma il biografo di quest'ultimo, Friedrich Knilli, ne ha messo in rilievo i numerosi arbìtri storici.



Virgilio Zanolla

I giorni del Sardinia Film Festival

Alghero (SS), porta del mediterraneo, candidata capitale italiana della cultura 2018

1200 corti pervenuti da 58 nazioni, 3 masterclass (il produttore Gianluca Arcopinto; il direttore della fotografia Beppe Lanci, il regista Béla Tarr), premio alla carriera a Béla Tarr; incontri di poesia, musica, concorso cortometraggi, il premio di rappresentanza del Presidente del Senato ai Tenores di Bitti Remunnu 'e Locu riconosciuti dall'Unesco come patrimonio immateriale dell'Umanità. 6 giorni di incontri ravvicinati con la cultura, contatti internazionali, con una massiccia presenza di giovani che vogliono conoscere e farsi conoscere. Non sono mancati gli aperitivi con degustazioni di buoni vini sardi di Sella&Mosca in collaborazione con il Museo del vino di Berchidda.

"Non scendete a compromessi, siate sempre coraggiosi e autentici e non limitatevi a bussare alla porta del cinema, sfondatela"

Béla Tarr ad Alghero il 29 Giugno 2017 durante il Sardinia Film Festival

Béla Tarr | Tecnica mista | Acquarello su carta e disegno digitale (Luglio 2017) di Giampiero Bazzu

Sardinia Film Festival | Masterclass

Gianluca Arcopinto - Produttore

Alghero 27 giugno 2017- "La nuova legge sul cinema non mi piace fin dalla prima bozza"

Patrizia Masala

A potenziare il successo della XII edizione del Sardinia Film Festival oltre alla scelta del cambio di location nella città di Alghero, sono state le master classes organizzate nei giorni 27-28-29 giugno, ognuna delle quali ha permesso l'incontro, il dialogo e il confronto con alcune professionalità del cinema. E' stato Gianluca Arcopinto il giorno 27 ad inaugurare l'agenda degli appuntamenti destinati ad un pubblico prevalentemente costituito da giovani che insieme al prof. Marco Navone, ha esplorato quel curioso settore della filiera cinematografica: la produzione. Gianluca Arcopinto, dotato di un talento straordinario e di una forza d'animo eccezionale, nel panorama cinematografico italiano è un produttore anomalo rispetto a come identifichiamo questa categoria nel nostro immaginario collettivo. Racconta al pubblico che proviene da un'ambiente familiare normale che con il cinema non aveva nessun legame e che i suoi esordi sono avvenuti senza alcun apparentamento che gli abbia spianato la strada. Lui è uno di quelli che si è imposto da solo, lottando in uno establishment normalmente ostile nei confronti di chi si discosta dalle regole e dalle logiche dei grandi "potentati" e non sgomita o sbava con le banche per ottenere grossi finanziamenti. Da oltre venti anni svolge questa professione "...ipotecando quel po' di capitale accumulato..." e si dice non avvezzo alla frequentazione dei salotti mondani, dedicando invece prioritariamente il suo tempo libero "...ai miei figli, alle mie irrinunciabili passioni come quella del calcio e all'appuntamento settimanale con un gustosissimo gelato artigianale venduto in una famosa gelateria romana...". Conosciuto agli addetti come il produttore/distributore che ha stravolto questo settore della Settima Arte, ha scommesso su giovani registi coraggiosi come lui, riuscendo a sostenerli, immettendo sul mercato culturale opere cinematografiche la cui unica condizione ed esigenza per Arcopinto è quella di avviare un discorso per un cinema veramente "diverso". Parafrasando il titolo del suo libro è "un fiume in piena" soprattutto quando il prof. Navone ricorda ai presenti che Arcopinto con i suoi oltre cento film prodotti e distribuiti si distingue in Italia per il numero elevato di opere prime realizzate dai nostri talentuosi registi italiani. A partire da Daniele Gaglianone, Davide Manuli,... per arrivare a citare i registi sardi Salvatore Mereu, Paolo Zucca e Peter Marcias. E' curioso sentirlo dire che "...il rapporto con la Sardegna per me è molto importante, mi riempie pezzi di vita. L'ho conosciuta grazie ai film realizzati con Salvatore Mereu e i suoi abitanti mi piacciono, pur nella loro diversità, perché hanno tutti un tratto di profondo rispetto per gli altri. Hanno un codice d'onore difficile da capire ma una volta che tu ci entri dentro è meraviglioso, almeno per uno come me, tanto che se avessi potuto dopo aver girato *Bellas Mariposas* sarei rimasto a Cagliari, città in cui in questo momento mi piacerebbe vivere...". Quanto alle sue scelte come produttore predilige innanzitutto concedere spazio agli esordienti, purché gli propongano sceneggiature che abbiano temi con contenuti sociali, quei temi che spesso vengono relegati ed ignorati dalle grosse produzioni perché non garantiscono incassi da capogiro. Arcopinto non ambisce invece ad accumulare grossi capitali e il suo stile di vita è paragonabile a quello di una persona qualunque "...mi basta avere i soldi per pagare le spese essenziali quali affitto e utenze, non mi interessa andare in giro con abiti firmati..." e questo fa di lui una "stortura" in quel mondo dorato con il quale però deve confrontarsi. Sollecitato dalla domanda di un partecipante dice anche la sua sulla nuova legge sul cinema e l'audiovisivo che tra breve entrerà in fase attuativa "...è una legge che non mi piace fin dalla prima bozza presentata che conferma la dotazione di interventi nel sistema cinematografico a beneficio delle grosse major, un sistema in cui noi piccoli produttori continueremo ad operare con grosse difficoltà... le banche continueranno ad ignorarci perché non garantiamo in partenza la dotazione di capitali...". C'è anche il tempo durante la master classe per parlare delle storie che hanno raccontato nei loro film i registi esordienti che hanno avuto la fortuna di incontrarlo. Storie di periferie, di reietti, di tutti coloro che lottano ogni giorno per il sacrosanto diritto a condurre una vita dignitosa diventando perfino un sogno quello di avere una casa o un posto di lavoro. Sono storie che raccontano solitudini nella nostra società educata alla sopraffazione e spesso priva della giusta solidarietà per chi soffre, storie di intolleranza verso i più deboli. La conversazione prosegue parlando del suo libro *Un fiume in piena. Storie di un'altra Scampia*, in cui racconta la sua esperienza, abbandonata dopo soli 5 mesi e 16 settimane di riprese, come organizzatore generale della serie Tv *Gomorra*. Arrivato a Napoli nel quartiere conosciuto come uno dei territori più degradati d'Italia dove regna la camorra, ben presto si è reso invece conto che alle Vele di Scampia esiste una realtà costituita da persone e associazioni che lottano contro la droga, contro l'abbandono da parte delle istituzioni, gente che vuole sottrarsi al controllo camorristico e che spera di condurre una vita più decente. Stando in quei luoghi ha imparato ad amare e rispettare queste persone e ha fatto la scelta di stare dalla parte della cittadinanza attiva, pur sapendo che una volta rientrato nella Capitale dopo le sue visite periodiche in quei territori si siederà comunque nella poltrona del suo studio a godere di quei, seppur piccoli, privilegi che la professione di produttore gli garantisce. Non una master classe sulla produzione quella di Gianluca Arcopinto ma una vera e propria lezione di vita che ci fa provare vergogna per tutti coloro che speculano ai danni di chi lotta e insegue ogni giorno il suo sogno per una vita migliore. A cosa serve raccontare tecnicamente cosa significa essere un produttore, un distributore o un organizzatore generale quando chi fa questo mestiere con passione, come Arcopinto, immette nel mercato culturale film impregnati di impegno civile? Pensiamo sia sufficiente questa testimonianza per sensibilizzare coloro che ambiscono a intraprendere questa professione perché pur affrontando mille difficoltà nella reperibilità dei fondi esiste sempre una cura e una soluzione per un cinema che non sia moribondo di idee.

Sardinia Film Festival | Masterclass da sx Gianluca Arcopinto, produttore, docente al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e il moderatore Marco Navone (foto di Salvatore Taras)

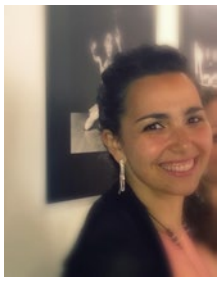
Gianluca Arcopinto intervistato da Salvatore Taras (foto di Marco Dessì)

Patrizia Masala

Sardinia Film Festival | Masterclass

Beppe Lanci - Direttore della fotografia

il ruolo fondamentale dell'illuminazione nella costruzione dell'immagine


Monica Pollini

Può la fotografia cinematografica suscitare emozioni nello spettatore? La luce e la sua ombra possono avere un ruolo di primo piano all'interno di un film? Possono veicolare il senso profondo che il film vuole esprimere? Come si possono conciliare le nuove tecnologie di illuminazione con un certo modo, "artigianale" e di alto livello artistico, di intendere e realizzare la fotografia cinematografica? Questi e altri interessanti spunti di riflessione sono stati al centro della Masterclass tenuta da Giuseppe Lanci, uno dei più grandi autori della fotografia del cinema italiano (e non solo), all'interno della meravigliosa cornice del Sardinia Film Festival di Alghero, alla presenza di Carlo Dessì, Direttore artistico e Angelo Tantaro, Presidente del Festival. Mariangela Bruno, in rappresentanza della Sardegna Film Commission, modera l'incontro creando sin dall'inizio un clima di reale dialogo con il maestro, interpellandolo e fornendogli occasioni di approfondimento che Lanci non si lascia sfuggire. Il punto di partenza imprescindibile per Lanci consiste nel fatto che la fotografia serve per trasmettere una "sostanza emotiva": l'illuminazione acquisisce un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immagine. È indispensabile per il maestro attenersi alla sceneggiatura, fulcro e perno dell'intero lavoro sul set. Sono perciò importanti i sopralluoghi, la scelta degli ambienti, lo stretto contatto con il regista. A scorrere la filmografia di Lanci vengono i brividi: Tarkovskij, Bellocchio, i fratelli Taviani, Nanni Moretti, Roberto Benigni… solo per citare alcuni dei grandi autori con i quali ha collaborato durante la sua lunga e prolifica carriera. La vertiginosa differenza tra questi registi, però, non ha impedito a Lanci di essere fedele al suo principale proposito: aderire alla storia che si vuole raccontare e mettere la propria arte al servizio del film. A documentare la sua peculiarità, alcune sequenze che il maestro commenta durante la lezione. Se *Salto nel vuoto* (1980) di Marco Bellocchio è caratterizzato da una forte sottoesposizione, che crea immagini particolarmente suggestive, dai toni che ricordano per certi aspetti l'espressionismo tedesco, *Kaos* dei fratelli Taviani, di soli quattro anni dopo, mostra paesaggi siciliani inondati di sole ed esasperati da una voluta sovraesposizione. Il maestro si sofferma, con la pacatezza che lo contraddistingue, a illustrare che tipo di lavoro ha dovuto affrontare sui vari set. Seguire il regista nelle sue richieste, ascoltarlo ed entrare in armonia con lui, consente ai vari reparti della troupe di far convergere i propri sforzi in modo da raccontare la storia perfettamente in linea con le necessità della narrazione. L'esperienza di Lanci insegna che un buon film può essere considerato tale dal punto di vista fotografico nel momento in cui la luce non si sente, proprio quando scompare l'artificio e resta la bellezza dell'immagine. Il viaggio insieme al maestro prosegue, attraverso *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* (1985) di Lina Wertmüller, *La balia* (1999) di Marco Bellocchio e *La masseria delle allodole* (2007) di Paolo e Vittorio Taviani, tratto dall'omonimo romanzo di Antonia Arslan sul genocidio degli Armeni. La memorabile sequenza nel teatro di *Johnny Stecchino* (1991) di Roberto Benigni serve a stemperare il clima di grande silenzio e concentrazione che si è creato in sala. *Nostalghia* (1983) di Andrej Tarkovskij, interamente girato in Italia, consente a Lanci di specificare l'importanza della fotografia cinematografica. *Nostalghia* è l'esempio paradigmatico, e forse tra i più alti, di come il direttore della fotografia si possa definire "autore". Ogni singola inquadratura resta impressa nella memoria come un'opera d'arte, la bellezza dell'immagine prende il sopravvento negli occhi dello spettatore, grazie alla "fotografia dinamica" realizzata da Lanci, in perfetta sintonia con Tarkovskij. All'interno della stessa inquadratura la luce si modifica per creare stati d'animo e sensazioni, che nulla hanno a che vedere con il mero realismo. Come in tutte le grandi storie d'amore che si rispettino, per restare fedeli all'idea originaria e alla storia che si vuole raccontare, occorre una grande umiltà. L'umiltà di Lanci, da non confondere con una stucchevole modestia, è la cifra distintiva del suo essere Maestro: mettere il proprio sapere, la propria Arte e la propria persona al servizio di un'opera, di un'idea, di una storia, senza rinunciare a nulla di ciò che si possiede e di ciò che si è. E da vero maestro, Lanci conclude con una citazione di Peppino Impastato, giornalista siciliano ucciso dalla mafia: *"Se si insegnasse la bellezza alla gente, le si fornirebbe di un'arma contro la rassegnazione, la paura e l'omertà.", a ricordare che anche nel cinema è possibile lavorare in un certo modo, senza necessariamente asservirsi alle logiche di mercato, con la ferma coscienza che cercare, affermare e servire la Bellezza ci rende più compiutamente uomini e costruttori di civiltà.* È seguita poi la presentazione del volume "La luce come emozione. Conversazione con Giuseppe Lanci", a cura di Monica Pollini, edito da Artdigiland (2017), nel corso della quale sono state ripercorse le tappe fondamentali che hanno portato alla stesura del libro: il primo incontro dell'autrice con il maestro, l'amicizia che ne è nata e il rapporto di lavoro che ne è seguito. Il libro racchiude l'intera opera dell'autore della fotografia, dai suoi inizi come giovane assistente operatore fino ad approdare all'insegnamento. Dal 2014, infatti, Giuseppe Lanci è responsabile del corso di fotografia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Sardinia Film Festival | Masterclass da sx Mariangela Bruno, moderatrice (Sardegna Film Commission), Beppe Lanci, direttore della Fotografia e docente al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Monica Pollini, autrice del volume "La luce come emozione. Conversazione con Giuseppe Lanci" (foto di Salvatore Taras)

Il maestro Beppe Lanci (foto di Marco Dessì)

Monica Pollini

Nel 2009 consegue la Laurea Triennale in Lettere Moderne presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano con una tesi dal titolo Dai Diari al film: Nostalghia di Andrej Tarkovskij. Affascinata dall'opera del regista russo, nel 2011 realizza una seconda tesi, Andrej Tarkovskij e l'Italia. Da Tempo di Viaggio (1980) a Nostalghia (1983), per la Laurea Specialistica presso l'Università degli Studi di Milano. Durante la stesura di questo lavoro, arricchito da interviste inedite, incontra Giuseppe Lanci. Qualche anno dopo il direttore della fotografia la chiama a curare il libro-intervista promosso dalle edizioni Artdigiland sulla sua pluriennale carriera. Vive a Rimini e lavora nell'ambito dell'insegnamento.

Sardinia Film Festival | Masterclass

Béla Tarr - Regista

48 ore trascorse ad Alghero con il regista ungherese

Giorgia Bruni

A malapena avevo fatto caso ad un signore seduto su un divanetto giallo della *hall* dell'hotel. Occhi d'un azzurro cangiante fissi a terra mentre risponde in una lingua aspra alle domande, rivolte nel medesimo pungente idioma, di una signora in piedi alla sua destra; la postura è scomposta, molleggiata, quasi comica se adottata da un uomo adulto con i gomiti ben appoggiati sulle ginocchia e la schiena ricurva. L'ancora misteriosa signora si volta, il suo sguardo dolce si posa su noi tutti e, sciogliendosi in un timido sorriso, afferma: "Vi presento Béla". È Judit Pinter, la studiosa ungherese di cinema italiano amica di Béla Tarr che gli farà da traduttrice in queste giornate. Il cineasta sembra non avere spiccata attitudine al sorriso; il suo è un riso arrochito, un piccolo ghigno che all'inizio può lasciare perplessi i suoi interlocutori, guarda spesso in basso o altrove, il movimento delle sue pupille è difficile da seguire e ogni tanto è scosso da lievi tremori. Leggo subito una grande umiltà nel suo modo di essere. Non vuole complimenti, si capisce che detesta ogni tipo di convenevole per cui scuote il volto quando, in un impacciato e sussurrato inglese, gli dico che sono onorata di conoscerlo e mi congratulo per la sua carriera di regista. Fa spesso un gesto con mani e braccia come per allontanare, anzi proprio scacciare entità astratte come elogi e omaggi, come a dire "ma va, non sono nessuno, non lo ripetete ancora". È di poche parole allo stesso modo di molti suoi film scevri di superflui dialoghi ed è, proprio come loro, un eccezionale comunicatore non verbale. Manifesta apertamente anche la più insignificante delle sfumature. È, d'altronde, un dono tutto suo quello di riuscire ad imprimere nelle immagini un altissimo contenuto semantico "parlante senza parlare e che spiega senza spiegare esplicitamente". La gestualità che lo contraddistingue è tipica dei ragazzi ribelli e arrabbiati. Ed è realmente rabbia, spiegherà la mattina dopo nell'ambito della conferenza stampa, una rabbia credo in parte anche "pasoliniana" di protesta sociale, di ribellione e rifiuto di schemi, sistemi e soprusi. Fu realmente rabbia anche all'età di sedici anni quando l'adolescente Béla vide nel cinema lo strumento preferenziale per incanalarla e comunicarla mostrando le rughe contratte dalla sofferenza di un volto che si fa metonimia d'un intero popolo abbruttito e violato nella propria dignità.

"un film è un modo di reagire al mondo, una possibilità di denunciare ciò che vedi ma è solo un mezzo. Il primo istinto è la rabbia per ciò a cui assisti e che giudichi sbagliato."

Prima ancora di ascoltare le parole di Tarr, cui dedicherò maggiore spazio più avanti, ho avuto l'impressione, in quel minimo scambio avvenuto nella *hall*, che questo suo comportamento si identificasse con una forma di difesa dalla celebrità o dalle vicissitudini della vita o forse semplicemente si riducesse ad uno schermo per tutelare la propria intima sensibilità. Continuiamo a conversare e si dice affamato, ci racconta sintetizzando all'osso in pacato inglese, le tappe del suo viaggio, *"At ten i left my flat..."* le sue frasi suonano secche probabilmente a causa della voce roca quasi cavernosa. Sembra un uomo stanco, molto più vecchio dell'età che ha effettivamente. Ama fumare, mi mostra il suo porta pacchetto d'un elegante nero opaco mentre lancia un'ironica occhiata alla mia bustina di tabacco. Mi stupisce immediatamente il suo attaccamento al telefono: un I- phone 7 di ultima generazione che fa fuoriuscire dalla tasca dei suoi jeans in maniera sistematica non appena decide di ritagliarsi due minuti di silente assenza dal resto del mondo. Anche il suo modo di vestire colpisce la mia attenzione: *t-shirt* scura, scarpe modello *Converse* ma rigorosamente "made in China" come afferma egli stesso con una punta di soddisfazione, una giacca scura che infila di rado e che predilige trasportare a spalla. Durante la cena il regista è seduto accanto a noi, beve vino bianco e sembra apprezzare la cucina locale non sufficiente, d'altronde, ad incoraggiare la scarsa voglia di chiacchierare. Qualcuno gli chiede un parere su film girati da altri registi e Tarr, per la prima volta, ci rende partecipi di un *modus cogitandi* che ribadirà in più occasioni nei giorni successivi: nessuno potrà mai sentirlo esprimere un giudizio, un parere o anche semplicemente un'opinione sulle opere altrui perché ogni regista, sostiene, ha *backgrounds* differenti a motivo, logicamente, del paese di provenienza, della lingua madre, dalla religione e, scavando nell'intimo, ogni essere umano altro non è se non il frutto delle esperienze che ha vissuto, di ciò che ha visto e di come ha deciso di reagire. La mattina seguente prima della conferenza stampa Tarr si aggira come un falco lungo il perimetro della piazza di Alghero in cui si svolgono le proiezioni e in cui, la sera stessa, sarebbero stati proiettati due dei suoi film: il cortometraggio *Prològus* (2004) e il lungometraggio *Le armonie di Werckmeister* (2000) liberamente ispirato al romanzo *Melancolia della Resistenza* dello scrittore (e amico di Tarr) ungherese László Krasznahorkai. Nessuno immagina il flusso dei suoi pensieri ma tutti temono un poco l'instabilità del suo umore e l'evidente imprevedibilità che lo contraddistingue. Guarda a terra, tira fuori il telefono, fuma, risponde ai minimi termini all'universo circostante. Nel frattempo studiosi e amanti del cinema coordinati dallo Staff Sardinia Film Festival iniziano a riunirsi formando una notevole folla. Un improvviso *"Hey guys, let's go!"* fa voltare i presenti nella direzione di Béla Tarr. Il cineasta ungherese precede il pubblico scendendo veloce la scalinata conducente alla sala predisposta per l'evento. Insieme a Judit prende posto al tavolo e, in attesa che il pubblico trovi sistemazione, si guarda intorno con fare nervoso. Non ama trovarsi al centro dell'attenzione e non fa nulla per nasconderlo. *"Ok, let's start!"* intima. Il primo, così, rompe il ghiaccio ed iniziano a susseguirsi varie domande tutte presupponenti una reale e concreta conoscenza dell'opera di Tarr. Il regista ungherese ne sembra soddisfatto. Béla ribadisce più volte l'importanza assunta da ogni singolo fattore in un film. In un film, infatti, è tutto importante dai luoghi alla musica alla situazione.

Sardinia Film Festival | Masterclass da sx Roberto Chiesi, critico cinematografico e Responsabile del Centro Studi Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna; Béla Tarr, regista ungherese; Maria Chiara Alivesi, traduttrice (foto di Marco Dessì)

"Cos'è un film? È un mezzo. Tu stai vedendo il mondo e reagisci al mondo. Se sei un regista vuol dire che hai scelto il cinema per esprimere la tua reazione al mondo che vedi. Fidati dei tuoi occhi e non rincorrere i sofismi."

Per Tarr un regista trasforma le esperienze in situazioni in grado di raccontarne la complessità e il significato. Il cineasta ungherese confida di non aver mai voluto contemplare, nella sua troupe, la figura di un *Casting director* o di un *Locations manager* in quanto lui stesso si occupava

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di scegliere i volti e i corpi non degli "attori" ma di "persone reali" di "persone vere" distaccandosi da ogni forma di finzione e di artificio scenico. Allo stesso modo si preoccupava di esplorare in prima persona i luoghi per scegliere i più funzionali.

"I luoghi parlano anche in un film. I luoghi fanno parte della storia, non sono una cornice, essi raccontano la storia."

Anche la musica è fondamentale; racconta una storia nel suo peculiare linguaggio e Béla tiene molto a menzionare un grande suo amico compositore che, dal 1983, ha lavorato a tutti i suoi film: il musicista Mihály Vig. Tarr e Vig sono legati da una sintonia tale da consentire al primo estrema fiducia nei confronti dell'altro; una fiducia estesa al punto da non necessitare spiegazioni sulla composizione da creare. Spesso, afferma Tarr, non si scambiavano neppure una parola sul film in quanto Mihály riusciva ad intuire subito le esigenze del cineasta questo perché entrambi possiedono la stessa (con i dovuti individualismi) visione del mondo. Sia nel corso della conferenza stampa sia qualche ora dopo nell'ambito della Masterclass, Tarr, dando un'altra dimostrazione dell'umiltà con cui percepisce se stesso e il proprio operato, sostiene che ogni suo lavoro audiovisivo non può essere ricondotto unicamente alla sua figura ma è parte di una "squadra" di quattro persone: lo scrittore László Krasznahorkai, il compositore Mihály Vig, sua moglie Ágnes Hranitzky co regista e, in ultimo, Tarr il quale parla del suo ruolo come di colui che "dirige l'orchestra" simulando ironicamente l'affermazione con i movimenti delle mani a braccia innalzate. Ad una domanda in merito alla *Factory* creata nella città di Sarajevo, oramai tristemente chiusa, un'ombra di amarezza attraversa il suo volto per via della passione con cui aveva intrapreso l'iniziativa defunta dopo solo quattro anni.

"Ho creato la Factory nel 2013 per costituire un'istituzione come poteva essere la Bauhaus nella Germania degli anni venti. Volevo offrire agli esordienti la possibilità di cooperare insieme ai registi esperti. Il mio progetto non era volto all'educazione bensì alla liberazione così giovani provenienti da ogni angolo del mondo, con il loro vissuto e le loro tradizioni culturali, si sono riuniti a Sarajevo e per pochi anni siamo stati tutti una famiglia internazionale. Dopo poco tempo, infatti, tutti iniziavano a comprendersi senza ostacoli né barriere sorretti solo dalla vocazione per il racconto della personale visione del mondo."

Sono da pochi minuti trascorse le diciotto e la Masterclass sta per avere luogo. Béla è al bar e attende che tutti arrivino per "scendere in campo", al tavolo siedono già Roberto Chiesi, Responsabile del Centro Studi Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna avente il ruolo di moderatore e la giovane traduttrice italiano – inglese. Il regista ungherese fa il suo ingresso, gli applausi iniziano a scrosciare e Tarr reagisce subito in maniera insofferente a quell'attenzione. Ripete, mentre si siede, il gesto con le mani quasi volesse allontanare la massiccia presenza del pubblico prevalentemente costituito da giovani fra cui, tuttavia, si intravvedono anche molti adulti.

"Stop. Stop. Let's start please!"

Le sue fulminee frasi ammonitrici stroncano gli ultimi battiti di mani. Chiesi prende la parola riuscendo in un sunto completo ed esauriente della figura di Tarr, dei suoi film e dello spirito pregnante di capolavori come, appunto, *Le armonie di Werckmeister* e l'ultima fatica *Il cavallo di Torino* (2011) film vincitore dell'Orso d'argento al Festival Internazionale del cinema di Berlino. Il regista, imbarazzato, risponde con un arido *"Too much!"*. Il suo atteggiamento, dunque l'umore, è mutato rispetto a quello della mattina probabilmente la platea di giovani cinefili ipoteticamente aspiranti alla regia lo agita e lo fomenta. Risponde alle domande di Roberto Chiesi colorando il linguaggio di diverse parolacce come *"fuck"* e *"shit"* suscitando l'apprensione della traduttrice costretta al doppio lavoro di tradurre edulcorando o tagliando varie parti. La sua ma-

Béla Tarr al centro attorniato da alcuni partecipanti alla masterclass (foto di Marco Dessì)

sterclass, bisogna riconoscerlo, è un vero e proprio *show* e Tarr non solo ne è il fautore apparendo quasi come una *rockstar* consumata dagli anni di concerti e vita dissoluta. Inizia col rifiutare la concezione di arte e di artista.

"Cos'è l'arte? Cos'è l'artista? È merda. Detesto l'idea di definirmi artista. Arte è un concetto astratto troppe volte deprivato e svuotato di senso. Ciò che faccio ha un significato. Io vedo il mondo lo racconto, io voglio testimoniare quell'umanità oppressa in tutta la sua dignità".

"Human Beings" lo ripete in continuazione parlando del suo modo di fare cinema. Tarr prova rabbia per l'essere umano oppresso, depauperato, ridotto a nullità e offeso nella sua preziosa dignità di persona ed è per questo che ha realizzato film ossia per conferire nuovamente quella dignità stracciata, bruciata e calpestata dell'essere umano. Circa il suo lavoro con gli attori, il regista dopo aver riaffermato la necessità di lavorare con persone vere, reali che non recitino ma che "vivano" che parlino e che si muovano nella realtà della scena che non è, appunto, né artificio né finzione ma realtà della situazione e della storia, descrive la scelta degli attori attraverso una meravigliosa metafora.

"Non cerco mai attori ma personalità e persone. È come se voi siete in un supermercato e dovete preparare una cena per la vostra famiglia. La madre saggia valuta la singola patata o il singolo pomodoro non solo esteriormente lei cerca di capire se è buono e se andrà d'accordo con gli altri ingredienti..."

Per Tarr, infatti, è di fondamentale rilevanza avere un rapporto umano e confidenziale con le persone che interpreteranno i ruoli nei suoi film. Racconta di voler bere, mangiare insieme a loro ascoltando i loro problemi, facendosi narrare degli avvenimenti delle loro vite onde instaurare quel necessario clima di empatia e sensibilità. In un film tutto deve essere perfetto e al suo posto ma non per artificio per esigenza di coerenza con la storia che si vuole narrare. Se per Béla il cinema è un mezzo per restituire la dignità all'essere umano ogni cosa deve essere reale a partire dal suo scambio con gli attori. Ciò tuttavia non deve forviare: Tarr non è affatto un naturalista. Ai giovani intima di non rispettare le regole perché

"Le regole sono stupide e non vanno prese alla lettera. Tu sei libero, noi siamo liberi. Non farti comandare da nessuno, sii sempre libero e manda a fanculo chi vuole imprigionarti!"

Il regista si apre, si racconta nel suo essere scomposto, nervoso e poco ortodosso. Rifiuta il titolo di "maestro", parla del suo passato nella povertà da cui si è originata la rabbia che non l'ha mai abbandonato trasmettendogli la forza della testimonianza. Rifiuta le istituzioni, il suo è un cinema non convenzionale, non tradizionale senza sceneggiatura e in bianco e nero. Ricorda due volte la macchina fissa per otto minuti su un volto nel suo primo film *Nido familiare* (1979) girato, ribadisce ancora, con l'equivalente odierno di cinquemila euro. Anche se Béla non lo sa e forse non lo accetterebbe, vedo molto della filosofia del cinema di Pasolini in questi suoi discorsi. Mentre si agita e inneggia alla dignità umana e alla realtà nella mia mente risuona la frase del poeta regista bolognese "Ho scelto di fare cinema per rappresentare la realtà attraverso la realtà" e il suo prediligere quasi sempre attori di strada e non professionisti toccando le corde più umiliate e sensibili della società. Chiesi domanda a Tarr di parlare del suo rapporto con il digitale considerato che tutti i suoi film furono realizzati in pellicola trentacinque millimetri. Il cineasta afferma di non odiare completamente il digitale quanto l'uso sbagliato che di esso viene fatto e la sua speranza, sostiene, è che in futuro le giovani generazioni possano trasformare la rivoluzione digitale nell'ottava arte tuttavia, adesso non è così. Tarr risponde facendo lunghi discorsi, infervorandosi e chiedendo puntualmente scusa alla traduttrice spezzando la sua tensione con un: *"Sorry, love you!"* . Béla si guarda intorno, risponde ad un paio di domande del pubblico velocemente e con un *"Ok guys. Let's stop i need to smoke"* si alza, striscia al lato della sala per trapassare il muro di applausi, raggiunge la porta d'uscita con la sigaretta stretta fra le labbra e scompare silenziosamente.

Giorgia Bruni

Sardinia Film Festival | Premio alla carriera

Béla Tarr: Partecipare alla sofferenza degli ultimi

Matteo Marelli

Difronte al cinema di Béla Tarr lo spettatore riscopre l'incanto della visione possibile soltanto attraverso il recupero della dimensione della durata. Con i suoi lavori, in particolare quelli del secondo periodo segnato dall'incontro con lo scrittore László Krasznahorkai, il regista ungherese stravolge tutta una serie di abitudini e di inibizioni spettatoriali indotte dalla visione di un cinema pensato unicamente in termini di prodotto di consumo, quindi da assimilare voracemente, per poter poi divorare sempre nuove immagini. Tarr ha dimostrato come ogni film, ogni sequenza, necessiti di tempi propri, che non possono essere stabiliti a priori ma che sono dettati da una necessità interiore: le immagini sono parte di un flusso, di un onda sinusoidale e lo spettatore deve entrare in sintonia con questo ritmo lasciandosi trascinare nelle sue derive. E questo aspetto è evidente fin da subito, dai primi docudrama, addirittura nell'esordio: si pensi ai personaggi di *Nido familiare* (*Családi tüzfészekl*, 1979) stretti in primissimi piani protratti fino a durate abnormi: gli avvolgenti piani sequenza con cui Tarr scolpirà i capolavori della maturità sono di là da venire, ma la materia prima del suo cinema è già tutta qui, in questo dramma abbigliato da documentario, e non solo per il compulsivo ricorso al *long take*, ma anche per la sofferta empatia verso umili ed emarginati e l'incessante riflessione sulla condizione umana, formulata con un'intensità rispetto alla quale è difficile trovare confronti. Il suo sguardo, da subito rivolto verso quell'umanità, inconsapevole, condannata da sempre e per sempre ad abitare il lato faticoso della vita, costringe lo spettatore a fare i conti con il sentimento della fine conseguente alla «trionfante rovina», per riprendere un'espressione utilizzata da Krasznahorkai in *Satantango* da cui Tarr ha tratto, nel 1994, l'omonimo fluviale film (435 min). Per Krasznahorkai la ragione della rovina in atto è «*il satanico che domina l'uomo, che per questo corrompe ogni cosa intorno a sé, se gli viene dato sufficiente tempo per portare a compimento ciò a cui è predestinato*». Un pensiero a cui il regista ha dato forma definitiva nel monologo di Bernhard nel suo ultimo film *Il cavallo di Torino* (*A torinói ló, 2011*), che porta a compimento quanto già espresso nella confessione di Karrer all'amante in *Perdizione* (*Kárhozat, 1988*): «*Non sono legato a niente, ma tutto è legato a me. E chiede che io guardi, vuole che veda la disperazione delle cose*». Il cavallo del titolo è quello abbracciato da Nietzsche, dopo aver assistito a come l'animale veniva frustato dal suo padrone, episodio che lo avrebbe portato al collasso mentale (le sue ultime, obbligatorie, parole furono: «*Mutter, ich bin dumm.*» («*Madre, sono pazzo.*»). La voce over, nell'incipt del film, rievoca questa storia e termina dicendo: «*Del cavallo... non sappiamo nulla*». Tarr prova a immaginare cosa ne sia stato di quel cavallo e dell'uomo che lo ha frustato; ci porta in una povera casa, con un fienile, una collina di fronte e nulla di più: uno spazio che è letteralmente in/un Nessun Luogo. È un mondo che non è semplicemente oltre-il-tempo, ma realmente senza tempo. È qui che vive, insieme alla figlia, il padrone del cavallo, ciascuno condannato a un'esistenza sempre uguale a se stessa. Un giorno, come tutti gli altri giorni battuto inesorabilmente dal vento, un visitatore, Bernhard, bussa alla porta della casa in cerca di liquore. Una volta entrato e sedutosi al tavolo pronuncia, inascoltato, queste parole: «*tutto è in rovina. Tutto è stato impoverito. Ma potrei dire che tutto è distruzione e rovina perché qui non si tratta di un qualche cataclisma generato da un'azione innocente degli uomini. Al contrario... Qui si tratta del giudizio umano. Del giudizio dell'uomo su se stesso, nel quale sicuramente anche Dio ha un ruolo. Direi quasi al quale Dio "partecipa". [...] Perché, vedi, il mondo è corrotto. [...] Hanno comprato tutto e hanno ottenuto ogni cosa con una lotta subdola e meschina, di conseguenza hanno impoverito tutto. Perché tutto quello che toccano, e loro toccano tutto, viene avvelenato. Ed è sempre stato così fino alla vittoria finale. Una fine trionfale. Prendere possesso e screditare. Svalutare e possedere. [...] E non c'è rifugio per proteggere qualcosa dalla loro avidità [...]. Perché il cielo è già loro, e anche tutti i nostri sogni*». *Il cavallo di Torino* è e sarà l'ultima opera di Tarr; è lui ad averlo deciso, e le parole pronunciate a riguardo sono inequivocabili: «*sento di avere chiuso un ciclo; dopo questo film non potrei fare altro che ripetermi*». Del resto, come ha dichiarato in passato, non si è mai ritenuto un regista, ha sempre pensato che la sua unica missione fosse cambiare il mondo; prima ha cercato di farlo stando dietro alla macchina da presa, ora come produttore e promotore di attività didattiche: su tutte l'esperienza, da poco conclusa, della Film Factory, un dottorato di tre anni in cinema avviato all'università di Sarajevo attraverso il quale ha provato ad aiutare una nuova generazione di registi a trovare la propria voce, una voce responsabile, e ad utilizzare le loro capacità creative per difendere la dignità dell'uomo. Si è detto che la comprensione dell'uomo e la partecipazione alla sofferenza degli ultimi sono una costante della parabola artistica tarriana, e il film dove probabilmente è riuscito a esprimere con maggior forza questi aspetti è *Le armonie di Werckmeister* (*Werckmeister Hármoniák, 2000*), tratto *da Melancolia della resistenza*, il romanzo di Krasznahorkai che è una disperata lotta, e una disperata sconfitta nei confronti del caos. Tarr, dal testo, più che la storia raccoglie lo spirito. Tutto confluisce nella sensazione che la fine stia arrivando, che non ci sia molto da fare, e che il pericolo sia tutto quello che ci rimane. *Le armonie di Werckmeister* è strettamente legato a *Il cavallo di Torino:* possiamo addirittura ipotizzare che l'enigma sulla follia nicciana, soltanto evocato nel film del 2011, sia in realtà già stato indagato in questa regia del 2000: del resto per il protagonista Janos Valuska, così come per Nietzsche, la comprensione dell'impossibilità, dell'inutilità del sogno, porta alla follia. János è l'ultimo puro-folle del cinema di Tarr, un'anima tribolante che corre via veloce, instancabile e disperata, per le strade notturne di una cittadina senza nome. Non si occupa, come dovrebbe, di consegnare la posta, mestiere che gli è stato pietosamente affidato, per mimare, con i suoi passi, l'eterno miracolo che occupa ogni istante dei suoi pensieri: la maestosa perfezione del sistema solare, il ritmo cosmico dell'alba e del tramonto, il meccanismo divino degli astri incatenati a orbite immutabili. Contro di lui incombono però le forze del caos decise a corrompere e sfasciare il sogno di poter credere nell'armonia, che l'ordine possa governare qualcosa. «*Questo film* – ha dichiarato Tarr - *è molto più di una semplice storia per me. Riguarda un conflitto eterno: la lotta secolare tra l'istinto barbarico e la civilizzazione; riguarda un processo storico che ha definito gli ultimi due secoli di tutta l'Europa orientale*».

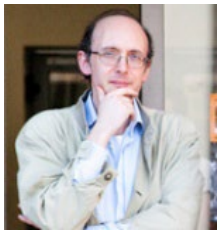
Béla Tarr durante la masterclass al Sardinia Film Festival (foto di Marco Dessì)

Matteo Marelli

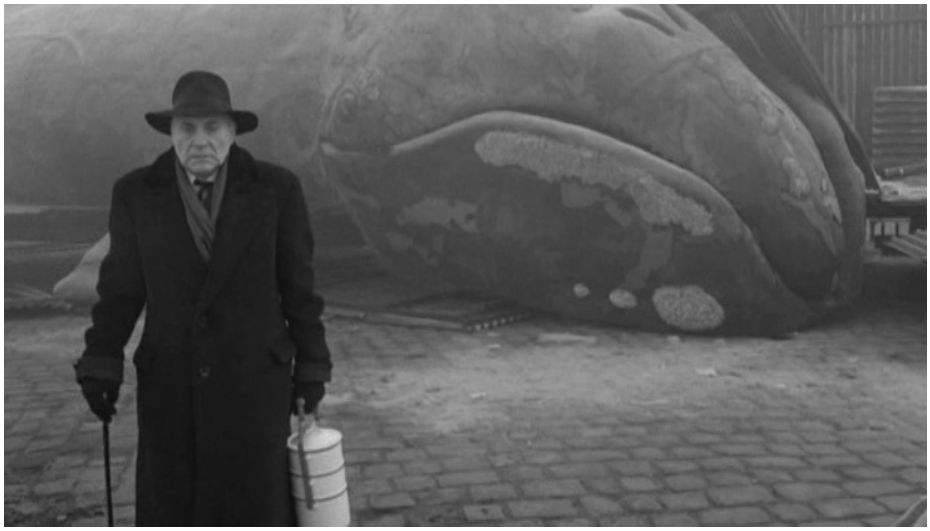
E' redattore di "Uzak.it", "Cineforum", e "Spietati.it", collabora con l'Enciclopedia Treccani, il settimanale "Film Tv", il quotidiano "il manifesto". Si occupa del lavoro di selezione per Filmmaker Festival. È autore di saggi cinematografici contenuti in volumi collettanei e organizzatore di rassegne di cinema.

Sardinia Film Festival | Premio alla carriera

Fiaba dell'apocalisse. Le armonie di Werckmeister (2000)


Roberto Chiesi

Béla Tarr ha definito *Le armonie di Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000), il suo quinto lungometraggio, una "fiaba". Ma, come altre fiabe che sono rimaste impresse nella memoria, anche il suo film è una fiaba crudele. Molto crudele. Presentato alla Quinzaine des réalisateurs nel 2000 con successo di critica, è il risultato di una complessa coproduzione che riunisce Ungheria, Germania, Francia e Italia ed è il primo lungometraggio che Tarr realizza dopo il capolavoro che l'ha consacrato come uno dei più grandi cineasti degli anni '90, *Satantango* (1994). Come quest'ultimo, nasce da un romanzo del grande scrittore ungherese László Krasznahorkai, *Melancolia della resistenza* (edito in Italia da Zandonai), precisamente dalla seconda parte che si intitola appunto *Le armonie di Werckmeister*. Per la terza volta, Krasznahorkai ha collaborato alla sceneggiatura. Ma alle diverse angolazioni di differenti personaggi cui aderisce la narrazione del romanzo, Tarr ha preferito accentrare il racconto sulla figura di János Valushka, un giovane postino, semplice di spirito che vive in un indeterminato villaggio ungherese. Accudisce con dedizione il suo unico amico, il signor Eszter, insigne musicologo e musicista che vive recluso e vorrebbe ritrovare l'armonia superiore della musica prima che venisse rovinata dal sistema di ottave creato da Andréas Werckmeister, organista tedesco del XVII secolo. La divisione in dodici semitoni, secondo Eszter, ha infatti distrutto il suono puro di cui tutti gli esseri sarebbero dotati. L'arrivo di un circo che espone una balena impagliata e l'apparizione di un misterioso principe che rimane nell'ombra e diffonde promesse agli abitanti del villaggio, instaurano una enigmatica tensione. Inquietante è anche la riapparizione della signora Tunde, moglie di Eszter, che aveva evidentemente abbandonato il marito e che all'improvviso riappare nella casa per chiedere a János di persuadere il suo amico a diventare il presidente di un movimento che ristabilirà l'ordine nella città. Di fronte al rifiuto del marito, la signora Tunde si unisce al capo della polizia. Intanto, la folla che continua ad adunarsi nella piazza, insorge quando apprende che il Principe, contrariamente a quanto era stato detto, non verrà. Tutti si armano di bastoni e marciano minacciosamente in direzione dell'ospedale cittadino, dove percuotono brutalmente infermieri e ricoverati per fermarsi soltanto davanti ad un vecchio decrepito, inerme e nudo dietro una tenda. All'episodio ha assistito anche János che, orripilato, tenta di fuggire dal villaggio ma viene raggiunto da un elicottero che atterra minacciosamente a pochi metri di distanza da lui. Lo ritroviamo internato in un ospedale psichiatrico, annichilito e muto, mentre ormai è Eszter, cui hanno tolto la casa, a prendersi cura di lui. *Le armonie di Werckmeister* comincia con un piano-sequenza di nove minuti dove János mette in scena una danza surreale con i clienti di uno squallido bar che incarnano i pianeti, il sole, la luna e la terra, per rappresentare l'eclissi. L'eclissi sta per arrivare. Come ha dichiarato lo stesso Tarr, János è "Un uomo che sente ma non comprende bene quello che succede intorno a lui, perché è innocente. Ama la gente, ama il cosmo e ha un vecchio amico, con cui ha stretto una relazione molto forte". Il "puro di cuore", solo e visionario, è un personaggio archetipico delle fiabe, come lo è il vecchio saggio che vive appartato dagli altri e di una fiaba il film possiede l'apparente semplicità delle situazioni che però adombrano altro e ad altro rimandano. La storia del caos che trascina una collettività, caos orchestrato da figure che rimangono nascoste (come il Principe) a tessere i fili di un'imprecisata strategia, caos che consente alle autorità di ripristinare l'ordine con mezzi repressivi spietati, ricorda altre storie, non fiabesche ma reali, accadute nell'Europa dell'est e non solo. Tarr mostra la violenza spietata e belluina cui può giungere un popolo affamato e ingannato, manipolato da interessi di cui è esso stesso la prima vittima. Se nell'immagine del vecchio nudo e inerme evoca le atroci fotografie dei deportati dei campi di sterminio nazisti (è un'inquadratura così terribile da arrestare la furia brutale della folla impazzita), nella bellissima sequenza in cui il povero János viene raggiunto dall'elicottero di cui non si vede il guidatore e non osa più avanzare, allude ad un potere senza volto che non ha neanche bisogno di usare la forza per schiacciare i più deboli perché è sufficiente la minaccia oscura di quel potere ad inibirlo, a paralizzarlo. Alla fine, dopo l'apocalisse che ha permesso l'instaurarsi di un nuovo ordine, János è ridotto ad una "cosa": ha perduto non soltanto la sua dignità ma anche la sua identità. La balena imbalsamata, che aveva contemplato con fascinazione nella penombra del carrozzone, emblema di un mistero che allude ad una vita altrove, nelle acque di oceani lontani, è stata portata all'esterno e si rivela così un misero, penoso fantoccio di pezza, che Eszter guarda con distacco. È l'immagine della riduzione prosaica di ogni realtà ad un povero oggetto abbandonato (come lo è János). L'armonia è impossibile su questa terra. L'unica armonia possibile è quella rappresentata dal film stesso, con la sua struttura, con l'inesorabile, ipnotica lentezza dei suoi piani-sequenza, la cruda materia fisica degli oggetti e delle persone che riprende, tutti immersi in una miseria endemica e la miasmatica, velenosa manipolazione che sommerge ogni loro azione e reazione, senza speranze.



Roberto Chiesi

Sardinia Film Festival | Premio alla carriera

Prologo: la "visione d'Europa" di Béla Tarr

Nel 2003, tre anni dopo avere presentato Le armonie di Werckmeister e mentre sta intraprendendo la preparazione di *L'uomo di Londra*, Béla Tarr riceve la proposta di realizzare un cortometraggio sull'annunciata adesione dell'Ungheria all'Unione Europea (che si attuerà il 1 maggio 2004). Tarr dirige *Prológus* (Prologo), un film di cinque minuti, che l'anno successivo viene inserito nel lungometraggio Visions of Europe, prodotto da Zentropa di Lars von Trier e composto da altri ventiquattro cortometraggi di cinque minuti ciascuno, firmati, fra gli altri, da Aki Kaurismäki, Christoffer Boe, Christos Georgiou, Jan Troell, Fatih Akin, Laila Pakalnina, Małgorzata Szumowska, Peter Greenaway, Sharunas Bartas, Teresa Villaverde, Theo van Gogh e Tony Gatlif. L'intento di *Visions of Europe* consisteva nell'offrire l'occasione a venticinque cineasti di commentare ciascuno alla sua maniera l'ingresso nell'Unione Europea di dieci nuove nazioni (Cipro, Estonia, Lettonia, Lituania, Malta, Polonia, Repubblica Ceca, Slovacchia, Slovenia e, appunto, Ungheria). Ma la "visione d'Europa" di Tarr è priva di qualsiasi illusione e dominata da un sarcasmo nero e tagliente. Mentre echeggia un malinconico tema musicale di Mihály Víg, infatti, l'autore di *Satantango* mostra una folla di uomini e donne vestiti poveramente, con i volti segnati dalla miseria e contratti dalla fatica, fermi in piedi in fila. Per tre minuti la macchina da presa percorre questa colonna di gente con una carrellata laterale, fino ad arrivare alla testa della fila. Qui, sempre nella continuità del piano-sequenza, si scopre che, affacciata ad una finestra qualche centimetro più in alto, una giovane impiegata dall'aria dolce e gentile, distribuisce ad ognuno, a turno, un sacchetto di plastica con due panini e un bicchiere di plastica con una bevanda. Ogni individuo prende il cibo e il bicchiere in silenzio e si allontana, lasciando posto al successivo. La distribuzione continua ma il film finisce e, nei titoli di coda, scorrono i nomi di tutti i figuranti che hanno partecipato alla scena. I corpi degli individui filmati da Tarr appartengono anche qui al popolo ungherese, che il regista vede come invariabilmente, perpetuamente sfruttato (a giudicare dalla fatica che accomuna tutti i membri di quella folla passiva) e depossessato della propria dignità, umiliato a dover ricevere un misero pasto come se fosse un'elemosina e non l'adeguata retribuzione del lavoro compiuto. Il movimento lento della mdp e la ripetività della musica del fedele Víg (il montaggio è di un'altra collaboratrice imprescindibile del cinema di Tarr, Ágnes Hranitzsky), esprimono la radicale disillusione di un artista che non nutre nessuna speranza in qualsiasi, eventuale miglioramento delle condizioni della sua gente e che suggerisce la propria rabbia nel sarcasmo gelido con cui irride un assistenzialismo che propina una misera sussistenza in sostituzione di quel concreto progresso, di quel promesso miglioramento di condizioni di vita destinate a rimanere sempre e comunque sottomesse allo sfruttamento.

R. C.

Sardinia Film Festival

Corti con piccoli gesti di umanità

Àngel Quintana

Penso che molte volte la critica cinematografica tenda ad essere troppo spesso legata alle novità e all'attualità del cartellone, dimenticando, invece che in altri territori paralleli escono altre proposte, altre forme di visione del cinema che sarebbe necessario difendere. Per questo motivo, credo, che ogni critico di cinema debba confrontarsi anche con la proposta di corti internazionali, molti dei quali prefigurano il destino di alcuni cineasti del futuro. Poter essere presente in qualità di giurato del Sardinia Film Festival è stato un buon modo per comprendere il destino di alcuni di questi sguardi. Un mese fa, al festival di Cannes, si è assistito ad una certa presenza di un cinema che va verso il nichilismo. Un cinema che ha mostrato l'impotenza dei cineasti di fronte al reale. Al contrario, ad Alghero i cortometraggi hanno mostrato l'altra faccia della moneta. Molti dei corti della sezione ufficiale ci dicono che è ancora possibile credere in una

"Aux battements du parloir" Marc Pascal

umanità, malgrado questi itinerari della vita non siano semplici. In questo senso, i piccoli gesti di umanità si incontrano tra i migliori corti che abbiamo visto ad Festival di Alghero. *Aux battiments du parloir* di Marc Pascal, vincitore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del primo premio della Fiction Internazionale, è una pellicola programmatica per l'acidità e lo sguardo giusto, che si articola intorno ad un mondo che è diventato invisibile alla società. Siamo nel parlatorio di un carcere. Una moglie fa visita, con suo figlio, al marito detenuto. Il rituale si ripete cinque volte, mediante una struttura minimalista, che riflette il passare del tempo. Nella quarta visita la madre non è più presente e nell'ultima quello che va a trovare il detenuto non è il figlio ma il padre. Il figlio è stato carcerato mentre il padre è tornato in libertà. Cosa è accaduto nel fuori campo filmico? La moglie si è stancata della situazione ed ha abbandonato, il ragazzo è cresciuto in un ambiente ostile e di delinquenza trasformando i loro rapporti. Crea la delinquenza una predestinazione tragica? E' possibile scappare dal circolo vizioso del male? Queste domande che non trovano risposte le troviamo in questo potente corto. *De l'attention* di Bastien Bernini, sempre in concorso nella Fiction internazionale, ha ottenuto una menzione speciale per l'interpretazione di Sophie De Fürst, pone in relazione il romanticismo con il banale. Lei è un'infermiera che pulisce la merda e l'urina dei vecchi infermi. Raccoglie i detriti di un malato terminale. Malgrado questo, lei ha i sogni di un adolescente. Mentre parla della nuova ricetta per preparare torte, spera di terminare la giornata lavorativa per incontrare un nuovo possibile fidanzato. Ha il giusto desiderio che quasi le assicura una speranza. Il sogno si impone alla realtà, la trasforma e la converte in qualcosa di più piacevole. Ma al di là dei corti premiati, la sezione ufficiale ha mostrato un'alta qualità. All'interno dei corti visionati ci sono altri che non lasciano alternativa a un mondo chiuso. *Mordechai* di Benjamin Bee, per esempio, ci mostra il desiderio di evasione di un figlio da una famiglia ortodossa ebrea che vive rinchiusa nel proprio mondo. *Complices* di Mathieu Montelmas descrive la crisi morale di un giudice che deve delinquere per proteggere il proprio figlio. *The little word* di Yasmin Angel disegna la storia fantastica di un anziano che controlla un piccolo mondo però incapace di poter amare. *Rabie Chetwy* de Mohamed Camel mostra la crisi di un padre vedovo che non riesce a comprendere che sua figlia si sta trasformando in una donna. Infine, *Ellos* di Guillermo Tirado costruisce una piccola favola horror nella quale il terrore si trasforma in qualcosa di reale nel momento in cui il bambino si alza perché entra la polizia intimando lo sfratto dalla casa dove vive. La sezione internazionale del Sardinia Film festival ci ha mostrato una varietà di visioni di molti paesi che hanno disegnato un certo destino del proprio cinema contemporaneo.

Red Light di Waszarow Toma | Premio **Diari di Cineclub**

L'inizio di *Red Light* è come un racconto di Franz Kafka. Un conducente di autobus si ferma al semaforo rosso. Passano i minuti e il semaforo non cambia. I passeggeri gli chiedono di ripartire perché il semaforo è rotto, ma l'uomo vuole rispettare le norme. Il corto assume perfettamente la struttura di un racconto per terminare nella costruzione di una favola. Il poeta romantico tedesco Heinrich Von Kleist scriveva nel XVIII che "quando una legge è ingiusta, la ragione deve imporsi al di sopra della legge". Nel cuore della nostra società ci sono molte leggi ingiuste, che possono essere abrogate attraverso l'insurrezione e la rivolta. Come è possibile mettere in discussione la legge? Il conduttore dell'autobus di *Red Light* non vuole metterla in discussione, fa parte di un mondo educato nella vecchia burocrazia comunista che accettò l'ordine senza discussioni. Ma purtroppo all'interno del microcosmo del bus avviene qualcosa che discute l'ordine e questa cosa è il riconoscimento che in un mondo molto individualizzato qualche volta è possibile rivendicare la solidarietà. I passeggeri mangiano insieme un'anguria e il conducente riceve un gesto di tenerezza che lo aiuta a rivedere le cose, a distruggere il falso ordine imposto. *Red Light* è una piccola grande pellicola.

Àngel Quintana

"Red Light" di Waszarow Toma (2016) Bulgaria 21' | Premio di Diari di Cineclub

"Mordechai" (2017) di Benjamin Bee (United Kingdom 13')

"Complices" di Mathieu (2016) di Montelmas (Belgium 31')

"Rabie Chetwy" (2015) di Mohamed Camel (Egypt 15')

Menzione speciale all'attrice Sophie De Furst del film "De l'Attention" (2016) di Bernini Bastien (Francia) per l'interpretazione sofferta e partecipata con un perfetto alternarsi di emozioni al servizio di un monologo interiore della protagonista dell'opera, anche autrice del testo.

E' Professore di Storia e Teoria del cinema nell'Università di Girona (Spagna).
È coordinatore della rivista Caiman Cuadernos de cine – ex Cahies du cinéma/España – e scrive di critica nel giornale catalano El punta vui. Ha pubblicato libri su Roberto Rossellini, Federico Fellini e Jean Renoir.
E' stato presidente dell'Associazione catalana dei critici del cinema (1993-1999).
E' direttore del Seminario sui pionieri del cinema.

SARDINIA**FILM**FESTIVAL

I premiati della XII edizione del Sardinia Film Festival

I premi per le cinque sezioni in concorso

"Angeltown" (2016) di Nancy Liu. 20' Produzione USA, lingua coreana con sottotitoli in inglese

Primo classificato nella categoria Scuole di cinema è stato lo statunitense-coreano "Angeltown" di Nancy Liu, ambientato nella notte colorata di Los Angeles, dove Lola, una sosia coreana di Marilyn Monroe, vive l'inquietudine di un difficile rapporto con il padre separato. Ad "Angeltown" è stata conferita la Medaglia della Presidenza della Repubblica. Incetta di premi anche per "Nobody dies here" del regista francese Simon Panay, riconosciuto come miglior Documentario internazionale, che racconta le vicende della miniera d'oro di Perma, nel Benin, dove in molti scavano inesorabilmente nella speranza di diventare ricchi e alcuni vi perdono la vita. Un emozionato Panay ha ricevuto la Medaglia della Presidenza della Camera e, inoltre, il premio della Giuria ristretta formata da tredici membri scelti tra le persone detenute del carcere di Bancali. Una giuria rappresentata a Lo Quarter dal garante Mario Dossoni e dalla dottoressa Antonella Vandi, che ha concesso una menzione speciale a "Jail quarters" di Marc Pascal. **I sardi premiati.** La regista cagliaritana Silvia Perra, con il corto "La finestra" ha ricevuto il premio Vetrina Sardegna, assegnato dai festival partner Fastnet di Cork ed Edinburgh Short Film Festival. Il filmato racconta la storia degli ultimi quattro abitanti di un piccolo villaggio, costretti ad abbandonare la propria casa contro la propria volontà. L'ogliastrino Alessio Cuboni ha invece conquistato il premio Fiction italiana con "Lost in the white", consegnato dall'assessore Raniero Serra di Alghero per un horror girato in prevalenza tra Fonni e Villagrande Strisaili, nel quale uno snowboarder solitario si ritrova disperso nella neve durante una sciata. Il nuorese Francesco Cocco il corto "Mariquita", prodotto in Spagna, ha vinto una menzione speciale dei **Diari di Cineclub**, che hanno concesso il primo posto a "Red Light" del bulgaro Toma Waszarow. Nella Fiction internazionale il primo classificato è "Jail quarters" del francese Marco Pascal, con una menzione speciale a "De l'attention" del connazionale Bastien Bernini. Il Premio Videoarte è stato conferito al corto spagnolo "Gamers" di Rodrigo Canet, mentre una menzione speciale è stata assegnata al cubano "Manual" di Letícia Simões. Miglior film della sezione Experimental è stato l'ungherese "The first time I saw Francis Taylor he was in slow motion" dell'autore Sousa Haz, originario di Rio de Janeiro. La Giuria FICC composta dal pubblico dei Circoli del Cinema del Centro Regionale Sardegna ha assegnato il premio a "Mostri" di Adriano Giotti.

DdC

Ernesto

"Ernesto" (2017) di Marco Antonio Pani e Bruno D'Elia

Nel corso della serata è stato proiettato il videoclip "Ernesto", realizzato dalla Società Umanitaria di Alghero, nel quale le melodie della cantante algherese Claudia Crabuzza fanno da cornice musicale al lavoro di regia di Marco Antonio Pani e Bruno D'Elia.
"Ernesto" è il regalo che la Società Umanitaria di Alghero ha fatto alla sua città per celebrare i cento anni del Giro d'Italia, partito da qua il 5 maggio scorso. E' il videoclip dell'omonimo brano musicale di Claudia Crabuzza fondato sullo straordinario materiale d'archivio del progetto *La memoria è la nostra storia*, campagna permanente di raccolta, digitalizzazione e conservazione del cinema in pellicola di famiglia, promosso dal 2010 dalla Cineteca sarda.

Marco Antonio Pani, Bruno D'Elia , autori di "Ernesto" e Alessandra Sento, direttrice Centro servizi culturali di Alghero della Società umanitaria

La regia poetica di Marco Antonio Pani, montatore, regista e documentarista di film come *Capo e croce*, *le ragioni dei pastori* e *Arturo torna dal Brasile*, la sensibilità visionaria di Bruno D'Elia, filmmaker e autore dei videoclip musicali di Niccolò Fabi, Samuele Bersani e Maria sui Tubi, sulle dolci e malinconiche note della canzone della cantautrice algherese vincitrice della Targa Tenco 2016 per *Com un soldat*, miglior disco in dialetto e lingue minoritarie, raccontano una piccola storia di formazione attraverso la memoria cinematografica di una comunità

DdC

I riconoscimenti di Diari di Cineclub

La redazione di **Diari di Cineclub** – Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, presente in sala durante la XII edizione del Sardinia Film Festival ha assegnato i seguenti riconoscimenti:
Premio **Diari di Cineclub** a *Red Light* di Waszarow Toma : "In questa favola dolce amara ambientata in Bulgaria il personaggio principale, educato al rispetto delle regole della vecchia burocrazia comunista si ritrova in un microcosmo in cui si discutono queste superate regole, per arrivare a rivendicare la solidarietà tra gli individui distruggendo sia il falso ordine imposto che l'egoismo individualizzato".
Menzione speciale a *Mariquita* di Francesco Cocco "Per aver raccontato la difficoltà del giovane protagonista nel vivere la propria diversità all'interno della sua famiglia affidando, anche se tardivamente, le proprie paure e le proprie angosce ad un insolito tramite".

DdC

Ai Tenores di Bitti "Remunnu 'e Locu" la Medaglia della Presidenza del Senato

Sotto il cielo di Alghero voci armoniose si intrecciano all'unisono in una melodia ancestrale che non ha uguali nel mondo. Nessun accompagnamento strumentale. Solo la forza del canto che diventa sinfonia. Dal palco del Sardinia Film Festival quattro uomini in abiti tradizionali rapiscono il pubblico che ascolta in silenzio. Sono tanti gli iphone di ultima generazione desiderosi di immortalare lo spirito profondo di un'isola dal fascino arcano. A dare spettacolo sono i Tenores "Remunnu 'e Locu" di Bitti, che hanno appena ricevuto la Medaglia di rappresentanza della presidenza del Senato per essere stati ambasciatori della cultura sarda nel mondo, "contribuendo a far conoscere e apprezzare, con la propria vibrante intensità melodica, la bellezza di un'espressione artistica autoctona, unica e originale, che affonda le radici nell'antica e insondabile tradizione dell'isola, e che l'Unesco ha riconosciuto come patrimonio immateriale dell'umanità". Il prestigioso riconoscimento è stato consegnato sabato 1 luglio dal presidente del Sardinia, Angelo Tantaro, nella serata conclusiva del festival presentata da un'impeccabile Rachele Falchi. Qualche attimo di commozione ha accompagnato le parole del decano della formazione, Daniele Cossellu, un mito vivente del canto tradizionale, che ha dedicato il premio a Piero Sanna, a Battore Bandinu e a Tancredi Tucconi, tre amici che assieme a lui fondarono il gruppo nel lontano 1974. Due di loro non ci sono più e un terzo si è ritirato dalle scene, ma hanno spianato la strada a giovani talentuosi che ora proseguono sul cammino tracciato. E il canto dei Tenores di Bitti, a Lo Quarter, si è concluso accompagnato da un applauso fragoroso. Secondo la tradizione, il canto a tenore è una rappresentazione simbolica del rapporto dell'uomo con la natura, in un orizzonte esistenziale radicato nella cultura di stampo agropastorale. La voce solista, "sa boghe", raffigura l'essere umano che si incontra con altri tre elementi della natura, traducendo in note i propri versi rimati, cioè il linguaggio più elevato ricevuto in dono dagli dei, quello poetico. Il primo dei tre compagni è "su bassu" (il basso), dal tono ruvido e grave, che ritrae il muggito del bovino. Al suo fianco c'è "sa contra", che esprime invece il belato di un ovino e, infine, "sa mesu boghe", la mezza voce, che con il suo incedere armonico di acuti dona ritmo e vivacità, seguendo forse l'imitazione del sibilo del vento. Quest'ultima voce propone il suono degli agenti atmosferici che, nei tempi remoti, erano davvero l'ago della bilancia per la sopravvivenza. È facile ipotizzare come gli antichi pastori sardi nutrissero un sentimento di rispetto per quei compagni di viaggio che erano i loro animali "domestici". I bovini, indispensabili per i lavori nei campi e gli ovini, che con il loro latte permettevano la produzione del formaggio e il sostentamento della comunità. Ecco spiegata (o meglio, ipotizzata) l'espressività simbolica del canto a tenore. L'uomo che cerca di dirigere l'orchestra della natura, in un dialogo armonico con i compagni di viaggio dell'esistenza. Ma al di la di tutto, i Tenores di Bitti sono stati ambasciatori nel mondo della passione viscerale per le proprie tradizioni, quasi volessero regalare al mondo un messaggio lasciatogli in dote dai loro avi, tramandato di generazione in generazione da tempo immemorabile. Battezzata con il nome del poeta estemporaneo Raimondo Delogu, quella capeggiata da Daniele Cossellu è una delle formazioni di canto a tenore più antiche e titolate di sempre. Vanta nel suo curriculum collaborazioni con importanti trasmissioni televisive, con celebri artisti e studiosi internazionali, e ha contribuito a far conoscere e apprezzare nel mondo la modalità artistico musicale più significativa di Sardegna. Il gruppo è anche noto per aver portato quest'arte all'attenzione di ricercatori e docenti universitari, musicologi e autorevoli musicisti come Lester Bowie, Ornette Coleman e Frank Zappa. Resta celebre la collaborazione con Peter Gabriel che, con la sua etichetta discografica Real World Records, nel 1996 ha prodotto e distribuito l'album intitolato "S'amore 'e mama". La Medaglia della Presidenza del Senato assegnata al Remunnu 'e Locu è la sesta messa a disposizione del Sardinia Film Festival, ininterrottamente dal 2012, da parte della seconda carica dello Stato. A entrare nell'albo d'oro sono stati nell'ordine il Magnifico rettore dell'Università di Sassari, Attilio Mastino, il presidente Ficc Marco Asunis, il maestro pianista Romeo Scaccia, la violinista Anna Tifu e la città di Cagliari-Capitale italiana della Cultura 2015.

Salvatore Taras

I Tenores di Bitti "Remunnu 'e Locu" al Sardinia Film Festival con Carlo Dessì, direttore artistico e Angelo Tantaro, presidente (foto di Marco Dessì)

I Tenores di Bitti "Remunnu 'e Locu" durante l'esibizione canora (foto di Marco Dessì)

Foto d'alto dell'arena di Lo Quarter, Alghero durante l'esibizione dei I Tenores di Bitti. I numerosi puntini bianchi sono i cellulari del pubblico mentre fotografano il gruppo. (foto di Marco Dessì)

A sx nella foto il momento della consegna della Medaglia di rappresentanza del Presidente del Senato. Sul palco, oltre i Tenores di Bitti (Daniele Cossellu (leader, "Oche" e "Mesu Oche"/Voce Solista e Mezza Voce); Mario Pira ("Bassu"/Basso Gutturale); Pier Luigi Giorno ("Contra"/Controvoce Gutturale); Dino Ruiu ("Oche" e "Mesu Oche"/Voce Solista e Mezza Voce), Maria Chiara Alivesi, traduttrice; Rachele Falchi, presentatrice; Salvatore Taras, giornalista e Angelo Tantaro, presidente.**

Sardinia Film Festival | I protagonisti (alcuni)

Sardinia Film Festival | Lo Quarter - Alghero 29 Giugno 2017. Béla Tarr in tre sfumature della sua personalità secondo l'obiettivo di Giampiero Bazzu

Carlo Dessì, Gianluca Arcopinto, Angelo Tantaro (foto di Marco Dessì)

Maria Caprasecca e Maria Antonietta Ajtano, la nonna del Sardinia Film Festival (foto di Marco Dessì)

Rachele Falchi e Carlo Dessì (foto di Marco Dessì)

Carlo Dessì, Beppe Lanci e Angelo Tantaro (foto di Patrizia Masala)

Giorgia Bruni, Roberto Chiesi, Matteo Marelli (foto di Marco Dessì)

Judit Pintér e Béla Tarr (foto di Marco Dessì)

Carlo Dessì, Béla Tarr e Angelo Tantaro (foto di Marco Dessì)

Antonia Carta e Salvatore Taras (foto di Marco Dessì)

Paola Ruiu e Diego Bussu (foto di Marco Dessì)

Carlo Dessì, Giampiero Bazzu e Angelo Tantaro (foto di Marco Dessì)

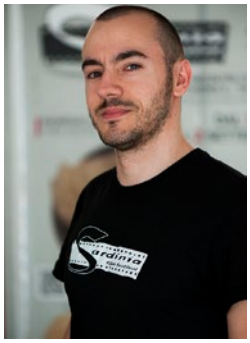
Marta Manconi e Isabella Dessì (foto di Marco Dessì)

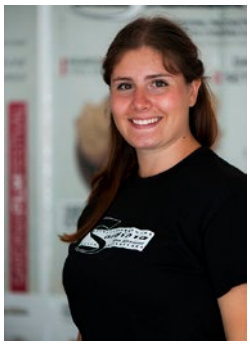
Àngel Quintana (foto di Marco Dessì)

Sardinia Film Festival | Staff (parte) a cura di Marco Dessì

Carlo Dessì

Tore Perrotta


Diego Bussu


Isabella Dessì

Salvatore Taras

Angelo Tantaro

Antonia Carta

Marta Manconi

Mariangela Bruno

Giuseppe Carta

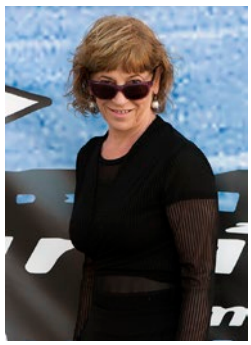
Maria Caprasecca

Paola Ruiu

Emma Bussu

Maria Chiara Alivesi

Chiara Porqueddu


Patrizia Masala

Andrea Deriu

Nando Scanu

Il suonatore di launeddas (Opera artigianale di Agostino Marogna, Alghero, premio alla carriera 2017 al regista Béla Tarr)

Marco Dessì

Agata Carta

Giovanna Errica

L'irripetibile fisicità: Laurel & Hardy

Carmen De Stasio

Nell'impossibilità di misurare il tempo, avvio il mio argomentare dal concetto di casualità in quanto studio estemporaneo che consente la non-immobilità di atmosfere plausibili, affinché la memoria trattenga il miglior paesaggio umano. È con siffatta convinzione che mi accosto al nuovo interludio saggistico, tracciando una linea ininterrotta e vagante di professionalità, compostezza, cooperatività quali caratteristiche, accanto a decenza, tenerezza, aleatorietà, della coppia che, più di ogni altra nel mondo patinato della cinematografia di tutti i tempi, è riuscita a sconfiggere il (per molti) deludente passaggio dal muto al sonoro, senza cedere all'onda. Soprattutto, mantenendo l'integrità artistica. Sulla scena sono Stanlio e Ollio. *Laurel & Hardy* – così come nell'originale. Una pronuncia fluente e un suono lieve come lieve è nell'oltre-tempo la loro brillante performance: composizione di *casualità variabili* (come inteso nell'incipit) che, superando le ingenue torte in faccia (emblema delle gag del cinema d'attrazione primordiale), si giova del crisma di malintesi intrecciati con personali propensioni in una realtà ordinaria e qui acquistano la facoltà di resilienza e di adattamento a una corposità ab-norme, esclusiva e irrinunciabile, tanto da deviare anche successivi tentativi di epigonismo, mancanti del quid di originalità che ha reso l'amicizia il criterio fondamentale a un successo oltre-temporale di due professionisti della risata. O del sorriso intenerito. In un aplomb *English* più che yankee, *Laurel & Hardy* manifestano sin dall'esordio la fondativa energia dell'a-tempo in una solidarietà complementare a partire dall'immancabile *bowler-hat*, simbolo di correttezza e misura, incanalata sul tracciato di un assurdo che investe a vario titolo la realtà stigmatizzata del XX secolo. Epperò, la loro complementarietà è cosa ben distinta dall'attore in calce in avanguardia rispetto alla *spalla*. Invero, la complementarietà di *Laurel & Hardy* richiama la regolamentazione dell'incastro e della contemporaneità d'azione e impegna tanto la fisicità che la modalità. In essa acquisisce valore l'atto ingenuo e ingegnoso, espresso in modi alterni e coincidenti e che comporta il loro trovarsi *per caso* in determinate circostanze, pur riuscendo a influenzarne lo svolgimento. In tal senso vige la simbiotica presenza continuamente costruita e destrutturata di due figure che si sbilanciano e si ritrovano, sollecitando altresì a ricercare, al contempo, l'uomo imponente, savio e consapevole, all'opposto del quale è l'innocente pasticcione, *impedito* senza la guida dell'amico-protettivo. Il riscontro è vivo soprattutto perché dalla loro tessitura è totalmente distante lo scarabocchio di approssimazioni recitative confluenti a sollecitare la risata grama e transitoria. Al contrario, un acume ispessito da rilevanze drammaturgiche consente ai due attori di rigenerare su un eterno scenario teatrale il rispetto consensuale di logica correttezza performativa, affinché sia sostegno all'intera impalcatura, fino a plasmare una sorta di just-in-time-show quale istantanea di vita reale. In uno schema che prevede il distacco da degenerazioni agonistiche, la brillante espressione cinematografica di *Laurel & Hardy* detiene canoni afferenti tanto le deviazioni surreali, che gli intenti dell'arte surrealista, sospesi oltre il confine esistente tra l'arretratezza del tempo che spinge a ironizzare sulle vicende umane e una maniera del tutto improvvisa di rendere l'ordinarietà non un sussulto deviato, quanto il possibile luogo in cui anche l'incredibile può avvenire. In una cinematografia di tale densità, nella quale del tutto assenti sono le macchie incolore, si realizza visivamente un comportamento che, a fronte di (inter)locuzioni prevedibili, concerta un'organizzazione mai forzata. Viepiù, proprio il carattere delicato, mai sciatto o approssimativo, continuamente modificato in base alla circostanza, rende le azioni un'espressione artistica che concentra in sé l'idea principiale, la cadenza circadiana e l'emozione che sovverte in una logica individuale tout court gli eventi, in una struttura che concilia gli effetti di una struttura architettonica in cui compostezza, buon gusto ed equilibrato uso delle tecniche d'attrazione sono tutt'altro che assalto famelico e abulico e, come sovente ho in questa sede definito, dimenticabile. In una siffatta architettura *per effetti* nei quali culminano le intenzioni, si realizza l'ingegnosità performativa a suggello di una svolta culturale generale, che sembra avere inizio nel cinema e di cui entrambi e insieme, soprattutto, sono mirabile manifestazione. *Laurel & Hardy* agiscono all'unisono, tanto vero che, nel vivo bisogno di giustapporre ruvidità alle loro azioni, emblematica resta la figura contrastiva (preferibile a *spalla*) dell'attore J. Finlayson, con il quale si realizza l'incrocio tra la realtà attuale, la realtà che si anima diversamente e l'anima deviante dei due attori, mai sprezzanti di superficialità. Ciò rispecchia interamente il progetto artistico di *Laurel & Hardy* e si esprime con una logica intrinseca tra gli elementi e le condizioni del noto e dell'ignoto, laddove, paradossalmente, il noto risente della tipologia attoriale specifica e l'ignoto è nella realtà che di volta in volta pare dissolversi nella sua concretezza, nella sua rigidità ottica e percettiva per assumere, infine, una vulnerabilità mai sterile, compatta, anti-ampollosa o ripetitiva; attiva in virtù della forza d'attrazione esercitata in un'articolata estemporaneità smossa da involontaria direzione. In questo modo il concetto di

relazione s'auto-ricostruisce secondo criteri di completezza che, appunto, soverchiano l'appiattimento elusivo, tant'è che avviene con loro, più che con altri talentuosi attori comici coevi, la configurazione del double-take in proporzioni inconsuete, con un richiamo indirizzato dalle epistemiche svolte fumettisti-

che. Assume così struttura l'audacia del linguaggio nel quale insiste la volontà di governare, mediante una metrica personalissima, il cronometrico svolgersi e concludersi nel momento, lasciando aperti scenari ipotetici di come e cosa possa accadere quando cala l'oscurità sulle scene, ma non su una straordinaria amicizia.

Carmen De Stasio

**Prossimo numero:*
L'audacia d'essere nel tempo e nello spazio e simultaneamente fuori: Jacques Tati

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/channel/UCnEMMBhxM7Xi-G93ZYS6kzQ

Ultimi programmi caricati sul canale **Diari di Cineclub** di YouTube mese di giugno. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito. E' importante per fare comunità militante

Citto Maselli incontra Carlo Lizzani e il critico Mino Argentieri da Movie Extra del 15/11/2015
https://youtu.be/AKQ0iCiAdAs
Citto Maselli incontra il maestro Ennio Morricone da Movie Extra del 3/4/2016
https://youtu.be/6o_AVIocjZA
Age e Scarpelli in una divertente chiacchierata con Citto Maselli da Movie Extra del 15/5/2016
https://youtu.be/6o_AVIocjZA
Incontro tra Scola ed il suo coetaneo Citto Maselli da Movie Extra del 31/01/2016
https://youtu.be/i4jJCjIrYWs
Francesco Maselli e Carlo Di Carlo da Movie Extra del 4/10/2015
https://youtu.be/mRkiMEOi1IQ
Luciano Emmer una conversazione con Citto Maselli da Movie Extra del 22/02/2015
https://youtu.be/6ARnUWkNVMw
Citto Maselli incontra Virgilio Tosi da Movie Extra del 17/05/2015
https://youtu.be/1Nyz08_VoFA
Alberto Moravia 2007. A cento anni dalla nascita. Ciak, si gira Citto Maselli
https://youtu.be/7lQklQ3bgTU
Intervista a Citto Maselli, ospite di Pino Strabioli
https://youtu.be/BuNm5q0nUlo
Omaggio a Béla Tarr ospite al XII Sardinia Film Festival

Le Armonie di Werckmeister di Béla Tarr (scena iniziale) https://youtu.be/hDcGmgnv-QEA
Le Armonie di Werckmeister di Béla Tarr (scena finale)
https://youtu.be/iFU5rQIAuDc
Le Armonie di Werckmeister di Béla Tarr (Hospital Scene)
https://youtu.be/k_EVgFisXzE
Le Armonie di Werckmeister di Béla Tarr (clip)
https://youtu.be/EeWQZqAjLos
Sardinia Film Festival 2016
Angelo Tantaro al Sardinia Film F. 2016
https://youtu.be/rWTV_u_cag8
Marco Asunis al Sardinia Film Festival 2016
https://youtu.be/z34sOhIGnCo
Marco Antonio Pani al Sardinia Film Festival
https://youtu.be/HRGp7fcDang
Resistenza, una Nazione che risorge . Sceneggiatura di Mino Argentieri
Resistenza, una Nazione che risorge, I PARTE
https://youtu.be/IRDU5nel3T8
Resistenza, una Nazione che risorge, II PARTE
https://youtu.be/eFYYFIxdXCk
Resistenza, una Nazione che risorge, III PARTE
https://youtu.be/UbaPfdHRgOc
Resistenza, una Nazione che risorge, IV PARTE
https://youtu.be/ccg-qGdQZkI
Resistenza, una Nazione che risorge, V PARTE
https://youtu.be/quFcaa_tf04
Sceneggiature di Mino Argentieri
16 ottobre 1943
https://youtu.be/qyl79gxe8Ko
Il Cinegiornale della pace 1963
https://youtu.be/qUICqgExfRs
TV in paese
https://youtu.be/d9c6U5mmEWo
Citto Maselli interviste
Citto Maselli ricorda Gianni Di Venanzio 2005
https://youtu.be/XeRGgTZmPI4
Intervista con Citto Maselli 3 settembre 2011
https://youtu.be/Nhbc16WLcjM
FCE 2017 Francesco Maselli - Ulivo d'oro alla carriera Masterclass di N.B. Ceylon
https://youtu.be/HDKznaReDNg
Parola di Citto Maselli
https://youtu.be/TlmyRKUfjSE
Intervista a Citto Maselli - Ospite di Alice nella città I Parte
https://youtu.be/411uHm56Kcg
Intervista a Citto Maselli - Ospite di Alice nella città II Parte
Citto Maselli - 20 anni di rifondazione
https://youtu.be/3JsTtiq4TlQ
Citto Maselli - Ricordi di Venezia
https://youtu.be/FFtvTv0d8h0
Intervento Citto Maselli ANAC
https://youtu.be/tQrE3GUMFdI
SIDERURGIKATV Incontra Citto Maselli 1^ Parte
https://youtu.be/OCjvUOm_tEM
SIDERURGIKATV Incontra Citto Maselli 2^ Parte
https://youtu.be/otfg4forY2U
Francesco Maselli 1987 - by Gérard Courant - Cinématon
https://youtu.be/0MYv0uYmF-k
Citto Maselli
https://youtu.be/DZNT70vfEzU
Citto Maselli: Cinema e politica
https://youtu.be/WIdk1WAR_iI
CIVICO o Citto Maselli Conferenza Stampa 1°part RBCasting.com
https://youtu.be/6zZey74I6wA
CIVICO o Citto Maselli Conferenza stampa 3°part RBCasting.com
https://youtu.be/XGhxwgNXjwE
CIVICO o Citto Maselli Conferenza Stampa 4°part RBCasting.com
https://youtu.be/y53WU1fOrsA
Citto Maselli parla del suo film "Civico Zero"
https://youtu.be/Y4SBw8PWB5M
Film Le ombre rosse. Dibattito con il regista Citto Maselli conduce Enrico Del Vescovo Seconda Parte - https://youtu.be/vmnSBUi-JB4g
Film Le ombre rosse. Dibattito con il regista Citto Maselli conduce Enrico Del Vescovo Terza Parte - https://youtu.be/4j8yQUX-Mn
Film Le ombre rosse. Dibattito con il regista Citto Maselli conduce Enrico Del Vescovo Quarta Parte - https://youtu.be/6pKEnwVa-X8E
Film Le ombre rosse. Dibattito con il regista Citto Maselli conduce Enrico Del Vescovo Quinta Parte - https://youtu.be/ORYfZrNqL-gw
Film Le ombre rosse. Dibattito con il regista Citto Maselli conduce Enrico Del Vescovo Sesta Parte - https://youtu.be/97nLcB6IqUA
CGIL, 25 ottobre 2014. Il cinema filma il cambiamento. In studio Citto Maselli e Giorgio Arlorio
https://youtu.be/Xht1-IZWDek
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 1 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/McaJJI9S0Tg
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 2 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/qtcPth8zYAM
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 3 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/c2G0LSjGZ64
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 4 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/dP9-ohsYsHI
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 5 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/c0vkMbhG044
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 6 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/u0Sw4UdEQ_g
Cine Club De Sica: Citto Maselli - 7 "Cinema e Dimensione Sociale"
https://youtu.be/DQlejCcjH0k
I bambini e gli animali (1958)
https://youtu.be/ehBbg9TqerE

Eroine e demoni volano sulle ali del mélo

Lucia Bruni

"Soffrire, rinunciare, reprimere, non dire nulla, affidandosi alle glorificazioni postume che potranno venire dallo sguardo lontano degli angeli o da quello egualmente impotente, ancorché partecipe, delle Madri".

Guido Fink, anglista, critico e storico del cinema, autore del passo citato, certamente ha ragione: il melodramma nasce e cresce sopra una intensa retorica ed etica del sacrificio. Come non citare *Stella Dallas*, l'eroina del film omonimo che vanta ben due affascinanti versioni? La prima del 1926, diretta da Henry King e interpretata da Belle Bennett, dove i personaggi sono ancora immersi nel silenzio -spesso assai più evocativo dei dialoghi-, e la seconda del 1937, di King Vidor (in Italia col titolo "Amore sublime"), interpretata da Barbara Stanwyck. Tratto dal libro di Olive Higgins Prouty, un classico della letteratura d'appendice, investe il rapporto madre-figlia attraverso la piena etica del sacrificio materno. Stella, donna inquieta e rumorosa, inadatta al conformismo della famiglia-bene del marito inglese, che ha sposato un po' troppo in fretta, rinuncia alla figlia Laurel, rendendosi conto che la sua presenza è d'impaccio al fidanzamento della ragazza con il ricco ed elegante Richard. Stella fugge, o finge di fuggire con il più rozzo dei suoi spasimanti, assumendo su di sé tutto il male che si potrebbe dire della famiglia. Solo gli occhi di un'altra madre possono comprendere il grande sacrificio, tanto più intenso in quanto destinato a restare nel silenzio e noto soltanto a noi spettatori. Ma chi siamo "noi, che stiamo nascosti a spiare nel buio della sala", diceva Chaplin pensando allo spettatore invisibile, ma sempre presente? Forse siamo noi i garanti di quel sacrificio, o meglio i "testimoni dell'immaginario", per usare un'altra espressione di Guido Fink: gli spettatori onnipresenti-assenti che assistono al sacrificio e sanno riconoscere il senso delle azioni. Tutto nel melodramma accade in vista e a beneficio della platea. Lo stesso vale per l'altra eroina, la meticcia Pearl Chavez (Jennifer Jones) di *Duel in the sun* ("Duello al sole") del 1946, di King Vidor, la cui bellezza selvaggia e sconvolgente porta il disordine e l'ombra greve del disonore nella casa del senatore McCanles, seducendo involontariamente (?) i suoi due figli, il "buono" Jesse (Josef Cotten) e il "cattivo" Lewt (Gregory Peck), finendo per trascinare entrambi e se stessa in una morte spettacolare; in un "duello al sole", appunto. E' questa una delle più grandi storie d'amore e morte, di amore-follia, che sarebbero di certo piaciute al poeta e critico francese André Breton e a tutta la schiera dei surrealisti. L'amore che porta alla distruzione in un paesaggio bruciato dal sole, devastato dalla luce stessa che porta la vita e la morte. Ben diversa la storia di *Ruby Bentry* ("Ruby, fiore selvaggio") del 1952, sempre di Vidor, in cui nel bianco e nero di una fotografia un po' *fané*, Jennifer Jones si porta dietro qualcosa della meticcia Pearl, la sua sensualità calda e primitiva, nonostante sia una ragazza molto più educata ed elevata, destinata comunque a una fine ancora più tragica: ammazzata nella palude con il suo amante dal fratello fanatico, religioso e delirante moralista. Vita e morte, amore e odio sono finalmente una sola cosa. Il melodramma è anche l'arte degli ossimori, delle luci tenebrose, degli splendori nascosti, delle magnifiche torture. Come non ricordare poi, l'intensa interpretazione di Greta Garbo nel film del 1936 di George Cukor, *Camille* ("Margherita Gautier")? La storia, tradotta in cinema della lieve e disperata eroina, frutto della penna di Alexandre Dumas. La Garbo portava con sé tutta l'eredità del teatro di Ibsen e Strindbergh, che la faceva nordica, misteriosa e malinconica anche nel ruolo di cortigiana ammirata dall'intera Parigi. E non possiamo tacere *Letter from Unknown Woman* ("Lettera da una sconosciuta") del 1948 diretto da Max Ophüls, dove una bella e "nascosta" Joan Fontaine, scrive a un pianista (Louis Jourdan) raccontandogli il suo amore e ricordando come una sera lei si sia data a lui, che certamente più non rammenta la scialba ragazza portata in casa per una notte. Lei, invece ha vissuto per questo ricordo, che la stritolerà nelle sue spire insidiose e mortali. Ma le figure femminili nel cinema *mélo* non sono animate soltanto dal sacrificio, dal senso di rinuncia, dalla gratificante autodistruzione. C'è anche l'opposto il "demone" che abita in certi meandri della mente con tutta la sua grandezza truce e tenebrosa. Donne in preda alla follia, carnefici e assassine, simbolo dell'ambiguità assoluta dell'amore. Ed ecco *Folish Wives* ("Femmine folli"), un muto del 1921, diretto da Erich von Stroheim, in cui la sciagurata Maruska, gelosa del perfido e losco conte Karamzin, interpretato dallo stesso Stroheim, appicca il fuoco alla torre dove lui se ne sta chiuso con un'altra donna. E ancora *Leave Her to Heaven* (alla lettera "Lasciala al cielo" ma in Italia col titolo "Femmina folle"), del 1945, di John Malcolm Stahl, ambientato sulle rive di un lago del Wyoming, dai colori scuri e inquietanti e dall'aspetto irreale come l'anima della protagonista, Ellen (Gene Tierney), la quale, divorata da una gelosia morbosa per il marito, uccide il cognato handicappato, finisce per uccidere anche il figlio che porta in grembo, gettandosi dalle scale, e arriva perfino a simulare il suicidio che la porterà a una tragica fine. E ancora, restando oltreoceano, ricordiamo *Magnificent Obsession* ("Magnifica ossessione") del 1953; *Written on the Wind* ("Come le foglie al vento") del 1956; *The Tarnished Angels* ("Il trapezio della vita") del 1957, tutti firmati dal regista Douglas Sirk; oppure *Home from the Hill* ("A casa dopo l'uragano") del 1960, diretto da Vincent Minnelli, o ancora, *Love Story* ("Love Story"), di Arthur Hiller, del 1970 (negli anni Settanta il *mélo* continua a miscelare amore e morte), solo per citarne alcuni. Il melodramma, comunque, è qualcosa di più di un genere, e anche la trama gialla può mescolarsi alle tinte melodrammatiche sentimentali. Alfred Hitchcock ci conduce su questi binari con il film *Notorius* ("Notorius-L'amante perduta") del 1946, interpretato dagli indimenticabili Ingrid Bergman e Cary Grant, e l'altro, *Vertigo* ("La donna che visse due volte") del 1958, con Kim Novak e James Stuart. E la vecchia Europa? Nei film di François Truffaut, ad esempio, il melodramma torna a toccare momenti di grande intensità stilistica e narrativa. Solo per limitarci a qualche citazione, è il caso de *La chambre verte* ("La camera verde") del 1978, oppure del tragico e sublime *La femme d'à côté* ("La signora della porta accanto") del 1981, o, in una cornice giallo-poliziesca, *La Sirène du Mississipi* ("La mia droga si chiama Julia"), del 1969, soprattutto per la favolistica conclusione tra la neve, e le parole del moribondo Rudolph (Jean-Paul Belmondo), che Julie (Catherine Deneuve) sta cercando lentamente di avvelenare: "So quello che stai facendo, e fallo presto, per piacere, perché mi fa molto male". Lei si desta da quell'incubo, si accorge dell'orrore del suo gesto e tutti e due insieme si avviano, anti-eroi e inseguiti dalla polizia tra il candore della neve. E in Italia? L'Italia del melodramma credo meriti un ampio discorso a parte che non possiamo affrontare in questa sede. Alla prossima, dunque.

Lucia Bruni

"Stella Dallas" (1925) di Henry King, da un libro di Olive Higgins Prouty, un bestseller uscito nel 1923. La pellicola ebbe un remake nel 1937 con il film "Amore sublime" di King Vidor con Barbara Stanwyck nel ruolo di Stella Dallas.

CINEMASESSANTA

ISSN 0392-3428 16328

Redazione a cura della Biblioteca Umberto Barbaro Via Romanello da Forlì 30 | 00176 Roma

Con la scomparsa del direttore Mino Argentieri avvenuta il 22 marzo scorso, Cinemasessanta si ferma al n. 328. Al momento l' Associazione Biblioteca Barbaro, proprietaria della testata, ha disdetto il contratto con l'editore. Nell'attesa della riorganizzazione della rivista fondata nel 1960 da Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento, Lorenzo Quaglietti, Giovanni Vento, con la condivisione della proprietà, **Diari di Cineclub** pubblica su ogni numero, una rubrica, che ripropone il passato di questa storica rivista e testi a firma di Mino Argentieri. In particolare gli articoli di fondo dei diversi numeri. La rubrica è curata da Patrizia Masala. Riporterà inoltre eventuali aggiornamenti riferiti alla testata.

Diari di Cineclub

Questo mese proponiamo Editoriale Cinemasessanta n. 327 gennaio/marzo 2016 di Mino Argentieri

Patrizia Masala

La fiera della menzogna

"Mentite, mentite, qualcosa resterà". E' una esortazione del vulcanico dottor Goebbels o dell'obeso e pluridecorato maresciallo Goering? Non importa saperlo con esattezza. In fondo, erano due nazisti e, per quanto diversi fisicamente e mentalmente, si equivalevano.

E poi che cosa conta? La menzogna non è una prerogativa delle dittature: anche le democrazie liberali non scherzano, la usano. In Italia, conduttori e commentatori televisivi e un esercito di opinionisti sparsi nella maggioranza delle testate giornalistiche raccontano di un Centro-sinistra che in effetti non esiste, visto che ad amministrarci ci sono partiti definibili di Centro-destra, una coalizione legittima ma che stona da ogni angolo ed è strano che tanti pennaioli non se ne accorgano e insistano nel parlare di un ipotetico Centro-sinistra aperto, in verità, alle più scombinate convergenze. Già etichettare di Centro-sinistra il partito di Renzi (una entità che non ha niente da condividere nemmeno con la Sinistra più moderata) è un azzardo, un controsenso in via logica giacchè i partiti sono di Destra, di Centro e di Sinistra, diversificazioni che non impediscono di stringere a livello governativo gli affratellamenti più bislacchi e sensazionali a seconda della convenienza. Nel caso specifico, il sostantivo "Sinistra" non è accertabile, il vocabolo essendo stato espulso drasticamente dai simboli e dal logo del raggruppamento, favoriti da una concezione che ha spogliato l'idea di Sinistra di ogni riferimento ai contenuti di classe, all'obiettivo di realizzare una società socialista, più giusta e umana, avversa perciò allo stradominio delle leggi di mercato, al capitalismo, alla globalizzazione, alla supremazia dell'alta Finanza. Roba vecchia, oltrepassata, si dice sui giornali e in Tv e questa è la bugia più grossa e dalle gambe corte e ha dalla sua i teorici del superamento delle ideologie e delle categorie storico-filosofiche che ci hanno accompagnato dalla Rivoluzione francese alla nostra contemporaneità. Un'altra bugia si appunta su una Italia che avrebbe dormito oltre mezzo secolo, cambiando governi ogni anno, per colpa principalmente di una Costituzione inadeguata e rallentatrice di ogni progresso. Questa è la balla grossolana che va per la maggiore, dimenticando che le crisi e i rimpasti succedutisi in un carosello frenetico, sono stati inconvenienti che non hanno impedito a una nazione uscita dalla guerra e dalla miseria più nera di diventare quello che è: un luogo retto dal sistema capitalistico con le sue contraddizioni e i suoi conflittti ma anche segnato da uno sviluppo impensabile nella prima metà degli anni Cinquanta, da una evoluzione a cui hanno contribuito anche le masse lavoratrici e i partiti dell'autentica Sinistra politica e sindacale. Oggi, la vulgata mediatica vuole che se non fosse comparso il signor Renzi vivremmo nella paralisi e nell'oscurità. Al contrario, stiamo per accingerci a buttare a mare la Costituzione in cui si rispecchiano le aspirazioni della Resistenza, gli ideali per cui sono morti migliaia di uomini e donne. Sono questioni talmente gravi che non possono interessare una rivista che nel cinema e nella comunicazione audiovisiva ha costantemente avvertito la complessità del divenire e le pulsazioni della vita ma anche le storture, gli imbrogli, i raggiri dei professionisti dell'inganno, della distorsione, del fuorviamento. Si approfitta di una comunità afflitta da una grande ignoranza, asociale nell'intimo, politicamente tenuta in uno stato di analfabetismo nutrito da una Tv degradata e dai new media che rarissimamente riescono ad essere uno strumento di conoscenza critica. C'è, infine, nell'estroso e fantasioso festival delle citrullagini, per i grulli, la terza sciocchezza secondo la quale finora la Costituzione non sarebbe mai stata ritoccata e smentita da correzioni peggiorative apportate in varie circostanze, prova ne sia che in Italia si vota con il maggioritario che la carta costituzionale del 1947-8 esclude chiaramente. Ci turba la sottomissione del servizio televisivo pubblico al potere esecutivo con la pratica di ignorare chiunque rappresenti frazioni di realtà e di pensiero che non collimano con i teatrini della politica governativa. Una ipercensura che Orwell ha addebitato allo stalinismo, ma è diffusa anche nel Sacro Impero dell'Occidente liberale. Su quel che succede c'è da riflettere e preoccuparsi e da agire se non si intende sprofondare nel sonno della coscienza e della libertà.

Mino Argentieri

A PROPOSITO DI CONTRORIFORME COSTITUZIONALI

Nei prossimi mesi il panorama politico e mediatico italiano sarà dominato dal referendum sulla controriforma della Costituzione repubblicana voluta dal governo di centro-destra presieduto dal presidente Matteo Renzi. Ci sarà modo di ritornare sul tema, ma c'è da constatare sin da adesso che nessuno abbia proposto l'abolizione dell'articolo che legittima la sopravvivenza della censura cinematografica, caldeggiata nel 1947 dagli onorevoli Andreotti e Moro e placidamente subìta dalla Sinistra socialcomunista, così come nessun sedicente laico e liberale abbia pronunciato un auspicio per revisionare il già revisionato (in senso negativo) famoso articolo che ha impedito e continua a impedire che lo Stato italiano sia veramente laico.

L'osso e la polpa

Spratzeus cumenti de fradis bonus o cumenti?

Gesuiti euclidei vestiti come dei bonzi per entrare a corte degli imperatori della dinastia dei Ming.
(Franco Battiato, Centro di gravità permanente, La Voce del padrone, EMI Italiana, 1981)

Quando ero piccolo, ogni domenica mio padre costringeva mia madre a portarmi a messa, perché non voleva che venissi su cattolico.
(Daniele Luttazzi)

Meglio non credenti che falsi credenti ipocriti.
(Jorge Mario Bergoglio, Sovrano della Città del Vaticano, Il Cairo, 29 aprile 2017)

Esiste Dio? Non lo so, spero di si, credo di no. So che esistono gli insegnanti di religione cattolica!
(Anonimo)

Antonio Loru

L'OCSE, è l'Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico, dei 34 Paesi a più alto livello economico, misura PIL, dunque molto discutibile. Ne fa parte pure l'Italia. Nel 2013, il nostro Paese, *dov'è diffusa una grandissima sensibilità religiosa*, risultava *ultimo* nelle competenze linguistiche e espressive necessarie per lavorare in questi 34 Paesi, *penultimo* in matematica. Secondo Cartesio, neanche in sogno, *o per miracolo*, la somma degli angoli di un triangolo può dare + o - di 180 gradi, 2x2 5 o 3. La nostra classe dirigente, viste le difficoltà che i giovani incontrano con le scienze, preferisce promuovere la cultura del miracolo, hai visto mai! *Ultimi* e *penultimi*, nel 2013; oggi nel 2017, *a occhiometro*, misura italiana per eccellenza, le cose non sembrano andare meglio anzi, parrebbero peggiorate: le scienze languono. Che i ragazzi siano incompetenti nelle discipline logiche, ce lo dice anche, alla sua maniera incontrovertibile, la pubblicità, che li considera, in queste abilità, inferiori agli scimpanzé. La pubblicità, il linguaggio più evoluto del nostro tempo, quello a *maggior contenuto di verità*: lo hanno capito anche alla Santa Sede, dove cominciano a utilizzarlo con grande maestria, grazie alle enormi risorse finanziarie, in buona parte frutto di *devoluzioni devote*, utilizzate AD MAJOREM DEI GLORIAM: per fare proselitismo. A 'Pa! Qui la colpa è anche tua, che con *Il folle slogan dei jeans Jesus, <<jeans Jesus: non avrai altro jeans al di fuori di me>>*, (*Corriere della Sera, 17 maggio 1973*), li hai svegliati dal sonno dogmatico, hai pro-vocato i Gesuiti, che, nati nel 1540, per Statuto, tengono gli occhi ben aperti!! Se il protocollo scientifico soffre, gode invece di ottima salute la soluzione miracolistica, così riassumibile: *non abbiamo idea di cosa stiamo facendo, neanche quali siano le cause dei problemi, però ci stiamo impegnando a fondo e speriamo bene*, ovvero: *che il cielo, o don Matteo, o qualche buon vento dal convento, ci aiuti!* Il matematico e logico Piergiorgio Odifreddi, racconta una barzelletta: *a Gerusalemme viene ritrovata la mummia di Gesù! Crisi tra gli ordini religiosi! I francescani mettono il dito nelle piaghe di Nostro Signore e credono con ancora maggior forza e convinzione! I domenicani pensano che alla luce della scoperta sia necessario adeguare la Dottrina! I gesuiti si guardano stupiti e confusi: allora è esistito davvero!!* L'osso: le reliquie son tornate di moda! Raccontano Giovanni Boccaccio (Decamerone, 1349-53) e Geoffrey Chaucer (The Canterbury Tales, 1387-88), che nel XIV secolo, i preti, mostrando false reliquie, si facessero dare molto denaro dagli sprovveduti fedeli. Frate Cipolla, (sesta giornata del Decamerone), era bravissimo, grazie alla sua oratoria e al suo istrionismo gigionesco; della confraternita di Sant'Antonio, condannata, per il vizietto di menare per il naso i candidi fedeli, da Gregorio IX (Ugolino di Anagni, 1170 ca - Roma 1241), che peraltro canonizzò Antonio di Padova nel 1232, Francesco d'Assisi (1228), Domenico di Guzman, (1234); e se Boccaccio, da buon italiano, mostra una certa indulgenza per l'impostore: *il miglior brigante al mondo*; *ottimo parlatore e pronto*, è meno tollerante il perfido figlio di Albione Geoffrey Chaucer: il suo parroco, versione inglese di frate Cipolla: *è un vizioso ipocrita doppiogiochista, uno il cui unico scopo non è che far quattrini, non correggere peccati, anche se le loro anime andassero raminghe in malora*. Cose d'altri tempi! Dite? *La Nuova Sardegna, edizione di Sassari, 30 aprile 2017: A Santa Maria le reliquie di Sant'Antonio da Padova*, (786 anni dopo la morte!), articolo firmato *Antonio Meloni*: *i resti* (del santo) *rimarranno esposti dal 6 all'11 di maggio* [...] *a Sassari* [...] *unica tappa sarda;* (grazie) *all'autorizzazione arrivata dalla Santa Sede dopo un laborioso iter burocratico* [...]. (Nella) *chiesa di Santa Maria di Betlem*, [...] *un* [...] *evento di fede atteso da migliaia di persone*, [...] *le reliquie* [...] *saranno esposte* [...] *per la devozione dei fedeli* [...]. *Fitto* il *programma degli appuntamenti, che vedrà il coinvolgimento di una città intera, ma non solo*, [...] *unica tappa in Sardegna, unica possibilità per* [...] (i) *fedeli di rendere omaggio* [...] (a) *un frammento di corde vocali e una costola del Santo.* [...] (Le reliquie) *saranno portate anche al carcere* [...] *e nei reparti ospedalieri, per consentire la partecipazione* (di) *coloro che, per ovvie ragioni, non possono spostarsi*. La polpa: 26.000 insegnanti di religione cattolica, dalle materne alle superiori, presi dagli elenchi della CEI e immessi nei ruoli ordinari di insegnamento dello Stato Italiano a insindacabile giudizio dei vescovi delle diocesi, e a loro insindacabile giudizio rimuovibili dall'incarico. A pagarli però ci pensa lo Stato Italiano, costo (euro + euro -): 1 miliardo; paga sempre Pantalone in Italia! Da un'inchiesta di Curzio Maltese, (Repubblica, 2007, 10 anni fa), risultava che la chiesa cattolica costasse agli italiani circa 4 miliardi di euro all'anno: 600 milioni per gli stipendi dei 22.000 (allora), insegnanti di religione Cattolica: *un vecchio relitto concordatario che sarebbe da abolire, nell'opinione dello scrittore cattolico Vittorio Messori*. Il denaro è sterco del demonio, meglio che a toccarlo sia il potere civile, come nel Medioevo gli usurai ebrei deicidi! La chiesa mette la lavatrice delle opere buone! E lo stipendio di un dipendente di buon livello statale, al quale non è richiesta la laurea per insegnare, è indubbiamente un'opera buona. A tutti gli altri insegnanti lo Stato chiede una laurea ottenuta in una Università Pubblica o titolo equipollènte; concorsi per esami e titoli superati, esperienze e competenze certificate dalla burocrazia laica italiana, e non da pastori di anime soggetti al Canone di un piccolissimo Stato limitrofo, retto ancora da una monarchia di diritto divino. Meno male che la Costituzione garantisce laicità e aconfessionalità. Laico e aconfessionale lo Stato Unitario lo è stato solo sotto i Savoia, fino alla Rerum Novarum di Leone XIII del 1891. Il fascismo prima, la DC e il PCI, il PSI di Craxi poi, ne hanno svenduto l'aconfessionalità, accettando pesanti ingerenze della chiesa cattolica nella vita politica e civile italiana. Tornando ai Gesuiti alla barzelletta, secondo Odifreddi: *si deve a loro l'invenzione della verità gesuitica*, [...] *l'arte di dire la verità mentendo, o di mentire dicendo la verità.* [...] *ed è ciò che fa tutt'ora papa Francesco*, (che è, per chi non lo sapesse, il primo papa gesuita), *che i fedeli e i media ritengono un rivoluzionario nel proprio modo di*

Frate Cipolla (Alberto Sordi) in un film di Monicelli

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

essere un incallito conservatore. Karl Marx, che è noto, non ne ha azzeccata una, sosteneva che la storia si presenta prima come tragedia poi come farsa. L'Italia fa eccezione: la tragedia ci viene difficile. Ma siccome **Diari di Cineclub** sono nello specifico, che cinema sia, e ci soccorra, con la sua forza e-ducativa, la settima arte, nello sforzo di sottrarre le coscienze all'imperio del peggior conservatorismo che si possa immaginare, il clericalismo reazionario, attraverso le grandi opere, cioè i bei film che con ironia o in maniera diretta, hanno voluto metterci in guardia dai pericoli che si corrono, consegnandosi per disperazione, anima e corpo, come il precetto paolino, sempre più alla base dell'azione politica cattolica, impone,

"Tantum Ergo" (I nuovi mostri, 1977): Bloccato presso una borgata a causa di un guasto alla propria vettura, un cardinale (Vittorio Gassman) improvvisa un sermone in una chiesa, calmando i parrocchiani aizzati da un prete contestatore

alle fintamente amorevoli, in realtà mortifere cure, per il progresso democratico delle società; rinunciando a risolvere con la dialettica del conflitto tra le classi, all'interno delle istituzioni politiche e amministrative laiche, in quei luoghi che un tempo si chiamavano partiti e sindacati, i problemi che la sfera pubblica continuamente pone in essere. Le istituzioni laiche non pretendono dai singoli né il corpo, né l'anima, ma solo che si adeguino alcuni comportamenti a norme di carattere universale ritenute indispensabili, (di volta in volta, storicamente), per garantire a tutti l'opportunità di sviluppo del proprio talento attraverso il rispetto del minor numero possibile di norme universali cogenti. Oggi politici e sindacalisti preferiscono disertare l'impegno con i cittadini elettori e lavoratori e affidare la ri-soluzione dei problemi della società civile, alle gerarchie e ai quadri, per altro disponibilissime ad assumersene l'incarico, della Chiesa Cattolica Romana; al miracolo più che all'azione politica. Mutàtis mutàndis, qualcosa del genere è accaduto più di 1.500 anni fa: la classe dirigente romana squagliava, all'incalzare dei *barbari*, (in realtà nazioni di area tedesca o più genericamente nordica, che hanno creato l'idea stessa di Europa); a *trattare* lasciarono i vescovi di una setta, sempre più interessati a occupare le stanze del potere lasciate vuote dalla fuga dei vecchi burocrati, e Roma stessa. La notte di Natale dell'800, raccontano le cronache, l'Urbe oramai cristianizzata e cattolica, tenne a battesimo il Nuovo Impero Romano, sotto l'egida spirituale del Vescovo di Roma e del mondo. Qualcuno, non ricordo chi, sosteneva che i popoli che ignorano la propria storia sono condannati a riviverla. E a partire dall'800 e fino alla Rivoluzione francese, (Mille anni!), non è stata una bella storia per i popoli. Ah! I film. Non sarebbe una cattiva idea ri-cordare ai vecchi e far conoscere ai giovani come *lavoravano* (e lavorano), gli operai della vigna del Signore, promuovendo rassegne sul tema, (i cineclub per fortuna ancora ci sono), comprendenti, per esempio: *I nuovi mostri*, (1977), di Monicelli, Risi e Scola, (l'episodio *Tantum Ergo*); la trilogia di Luigi Magni, *Nell'anno del Signore*, (1969), *In nome del Papa Re*, (1977), *In nome del popolo sovrano*, (1990). Se pensate che qui si parla dell'Ottocento, che dal Novecento le cose sono cambiate radicalmente, allora *Amen*, di Constantinos Costa-Gavras, (2002). Basato sull'opera teatrale Il Vicario, (1963), di Rolf Hochhuth, narra dei complessi rapporti tra Germania e Vaticano, negli anni dello sterminio degli ebrei durante la Seconda Guerra Mondiale. Queste opere devono circolare di nuovo e sviluppare dibattito. I cineclub, che sono nati per rispondere a una precisa necessità di educazione politica alternativa delle masse, devono farsi carico di questa esigenza, promuovere modalità di *pensare altrimenti*, contrastare il *non-pensiero unico* che queste agenzie oramai propalano quasi incontrastate, grazie ai mezzi finanziari messi a loro disposizione dalla politica italiana, che sconfessa nella prassi la laicità dello Stato, garantita solo a parole dalla Costituzione repubblicana.

Antonio Loru

Poetiche

La mia donna: capelli di fuoco di legna

Pensieri di lampi di calore
Vita di clessidra
La mia donna: vita di lontra tra i denti della tigre
La mia donna: bocca da coccarda e fascio di stelle di ultima grandezza
Denti a impronta di topo bianco sulla terra bianca
Lingua d'ambra e vetro lucidati
La mia donna: lingua d'ostia trafitta
Lingua di bambola che apre e chiude gli occhi
Lingua di pietra incredibile
La mia donna: ciglia di aste di scrittura infantile
Sopracciglia a bordo di nido di rondine
La mia donna: tempie d'ardesia di tetto di serra
Vapore sui vetri
La mia donna: spalle di champagne
Fontana con teste di delfini sotto ghiaccio
La mia donna: polsi di fiammiferi
La mia donna: dita d'azzardo e d'asso di cuori
Dita di fieno tagliato
La mia donna: ascelle di martora e faggiola
Notte di San Giovanni
Ligustro e nido di scalari
Braccia di schiuma marina e di chiusa
Miscuglio di grano e mulino
La mia donna: gambe di missile
Movimenti d'orologeria e disperazione
La mia donna: polpacci di midollo di sambuco
La mia donna: piedi a iniziale
Piedi a mazzi di chiavi, piedi di calafati che bevono
La mia donna: collo d'orzo imperlato
La mia donna: gola di Val d'Or
Appuntamenti persino nel letto del torrente
Seni notturni
La mia donna: seni di monticelli di talpa marina
La mia donna: seni di crogiolo di rubini
Seni di spettro della rosa rugiadosa
La mia donna: ventre spiegato di ventaglio dei giorni
Ventre d'artiglio gigante
La mia donna: schiena d'uccello che fugge verticale
Schiena d'argento vivo
Schiena di luce
Nuca a sasso levigato e gesso bagnato
Caduta di bicchiere nel quale si è bevuto
La mia donna: anche di navicella
Anche a lampadario e penne di freccia
Nervature di piume di pavone bianco
Bilancia insensibile
La mia donna: natica di arenaria e amianto
La mia donna: natica a dorso di cigno
La mia donna: natica primaverile
Sesso di gladiolo
La mia donna: sesso di giacimento aurifero e di ornitorinco
La mia donna: sesso d'alga e vecchie caramelle
La mia donna: sesso di specchio
La mia donna: occhi pieni di lacrime
Occhi di panoplia violetta e ago magnetizzato
La mia donna: occhi di savana
La mia donna: occhi d'acqua da bere in prigione
La mia donna: occhi di legno sempre sotto l'ascia
Occhi dei livelli d'acqua d'aria di terra e fuoco

André Breton

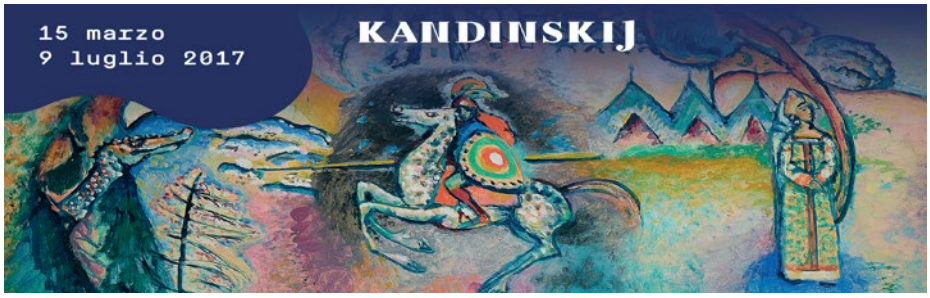
Mostre

Kandinskij interattivo

Mudec, il Museo delle Culture di Milano (fino al 9 luglio 2017)

Michela Manente

Un artista rivoluzionario che fa parlare di sé al Mudec. Il biglietto è piuttosto caro (12 euro + 5 di audioguida) ma, si potrebbe dire, ne vale – quasi – la pena. Diciamo quasi perché la mostra è davvero poca cosa: si visita in breve tempo e i quadri in esposizione non sono numerosi. Allora, ne vale la pena? Sì, almeno per un paio di motivi. Il primo è che se si opta per un biglietto cumulativo si possono visitare anche le altre mostre del Mudec, combinando vari percorsi non solo artistici (ad esempio si può visitare la bella mostra sui dinosauri "Giganti dall'Argentina"). Due, perché il percorso della mostra "Kandinskij, il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione" è quanto mai interessante: fa luce sugli esordi non artistici del pittore russo, quando venne suggestionato dall'arte folklorica del nord della Russia. La prima sala è pervasa da questi oggetti in legno decorato che Kandinskij riprodusse anche su un suo taccuino e che il visitatore può ammirare con ingrandimento proiettati sulla parete. Sono la prima impressione, una suggestione che entrerà nell'immaginario visivo dell'artista, generata da un suo viaggio del 1889 nella Repubblica dei Komi e nel governatorato del Vologda. Da qui il percorso ci conduce alle icone sacre con le immagini dei santi o con gli episodi della storia di Cristo a cui Kandinskij si inspirò per i suoi San Giorgio e per raffigurare altri cavalieri visibili in alcune tele. La principale caratteristica dei suoi occhi era di avere uno sguardo prensile condannato a guardare. Poi arriva il momento delle città russe: Mosca viene ritratta nel complesso della sua vita interiore ed esteriore, punto di partenza delle sue ispirazioni di pittore, il suo primo diapason. Il punto focale dell'esposizione è parlare della svolta che porta l'artista all'astrazione: piano piano il percorso di Kandinskij si affranca dall'arte figurativa per giungere all'astrattismo che è la sottrazione dell'oggetto da rappresentare fino alla sua parcellizzazione in forme geometriche e poi in chiazze multicolori. L'astrazione appare come l'esito di un'esperienza spirituale che nasce da necessità interiori e che dalla fine dell'Ottocento accompagnerà Kandinskij durante il suo trasferimento a una direzione in Germania. La sensazione che quest'arte dà allo spettatore è di poter passeggiare dentro al quadro, dimenticandosi di tutto per sparire lì dentro. Per amplificare questa sensazione le curatrici Silvia Burini e Ada Masoero hanno ideato un ricco apparato multimediale, con installazioni integrate touchscreen che aiutano a comprendere il difficile codice simbolico dell'artista, in un itinerario immersivo e totalizzante. L'ultima sala è dedicata al rapporto tra forme, colori e musica. L'artista si era appassionato fin da piccolo alla musica imparando a suonare il violoncello: fu grazie alle sue non comuni capacità sinestetiche che ebbe una delle intuizioni più importanti per lo sviluppo della sua pittura, comprende cioè la valenza musicale del colore e l'importanza del rapporto fra musica e pittura. Prima di giungere al bookshop, dove si possono acquistare le sue interessanti autobiografie artistiche, il visitatore è indotto a soffermarsi in una sala oscurata dove, grazie a un sensore di prossimità, i movimenti del visitatore innescano un gioco di punti e linee che richiamano le opere del celebre artista. Per chi non ha visto i più bei Kandinskij all'Ermitage di San Pietroburgo o nei musei di Mosca, questa del Mudec è davvero una ghiotta occasione.



Michela Manente

Idolo infranto (1948): sottile vocazione metanarrativa tra verità e menzogna

Demetrio Nunnari

È un *thriller* ben congegnato *Idolo infranto*; primo titolo della trilogia firmata da Carol Reed e Graham Greene. Seguiranno *Il terzo uomo* e *Il nostro agente all'Avana*. Il piccolo Philippe (Bobby Henrey), figlio dell'ambasciatore francese a Londra, nutre una venerazione profonda per Baines (Ralph Richardson), maggiordomo e suo solo compagno di giochi. È rapito dai suoi racconti d'avventure vissute in paesi lontani; persino d'un omicidio, in verità mai commesso. Baines mente. Non ha mai lasciato l'Inghilterra, e lo fiacca da tempo il grigio matrimonio con l'arida governante dell'ambasciata (Sonia Dresdel). Egli vive, per di più, una tormentata storia d'amore con Julie (Michèle Morgan), da poco assunta nell'ufficio diplomatico. Per aver più agio d'incontrarla, e portare con lei il bambino allo zoo, l'uomo ha in serbo un'altra menzogna: la ragazza è sua nipote, ma non si deve dir di lei alla governante che non l'ha in simpatia. Philippe sa bene che «i segreti sono importanti, persino quelli delle persone antipatiche come la signora Baines», ma si tradisce dinnanzi alla scaltra donna che – fingendosi partita – attende al varco gli amanti. Un giardino, tre coperti in tavola sotto un cielo di stelle, poi un frenetico nascondino (magistralmente reso con vertiginose inquadrature oblique). Ma la megera appare all'improvviso come un fantasma. Urla minacce alla fedifraga ed inveisce contro il consorte che la blocca in cima ad una gradinata per poi recarsi in camera da Julie. Tentando di spiare i due, la donna s'accosta ad una grossa finestra basculante che ruota su se stessa scagliandola giù esanime. Philippe, accorso sulla scala antincendio, assiste da un lucernario agli ultimi istanti del concitato alterco. L'idolo è infranto. Baines ha ucciso ancora. Da qui, una ridda di falsità agli inquirenti: Philippe al serpentario con i due coniugi, una cena a tre e il corpo della vittima che – stando a un telegramma – non dovrebbe certo trovarsi là. Julie, terzo incomodo, esce allo scoperto, e con lei la tresca amorosa. Il ragazzino cerca di salvare il maggiordomo, cui è troppo affezionato, infilando bugie l'una dietro l'altra. D'un tratto, però, tutto appare chiaro; un vaso rotto sul davanzale del finestrone e un'impronta di donna spiegano l'accaduto. Baines non ha spinto la moglie giù per le scale, ma lei stessa è scivolata da quella soglia. Fatalità; non omicidio. Intanto, persuaso da Julie che solo se sincero potrà esser d'aiuto, Philippe torna dagli ispettori: la signora ha lasciato quell'orma in un'altra circostanza, nel riprendere lui che dal quel basculante voleva spiarla. È vero, ma Philippe ne ha dette troppe e ormai non gli si crede più.

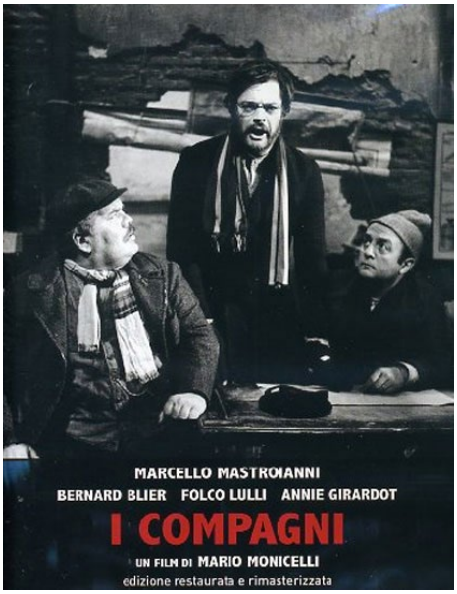
Idolo infranto è un modello superbo di poliziesco psicologico, sceneggiato dallo scrittore e agente segreto Graham Greene [1904-91] su un suo racconto. A lungo, gli si è persino attribuito un intento educativo, essendone protagonista un fanciullo disorientato dal falso mondo degli adulti. Tuttavia, non è peregrino scorgere - ad un livello più profondo di lettura - nell'intreccio un disegno autoreferenziale preciso, metanarrativo, legato alla definizione fondante, in letteratura come nel cinema, di "punto di vista", ovvero di posizione spaziale, prospettica, dalla quale si pone colui che osserva, percepisce, elabora e narra gli eventi. Una tesi che trova il suo *climax* nel momento del fatale incidente occorso alla governante. Con un'astuzia strategica di abile mestiere, Philippe è destituito del ruolo di primo attore onnipresente in scena e diviene adesso mero spettatore esterno, che su una scala antincendio e da dietro una finestra vede solo in parte quel che accade. Intanto, un artificio squisitamente letterario, che è quello dell'onniscienza multipla, sdoppia il punto di vista: una nuova inquadratura – e noi con essa – segue il maggiordomo allontanarsi e la moglie salire su quel dannato parapetto. Poi un urlo, un tonfo. Noi conosciamo la verità; Philippe, no. La convinzione di ricostruire trama e ordito di un film o un libro grazie a quel che i nostri occhi vedono e la nostra mente elabora è, in effetti, una chimera. Né l'uno né l'altro avrebbero ragione di esistere se non attraverso la percezione di chi, poi, valuta razionalmente cosa rappresentare e cosa no. Vediamo – qui, più che altrove – attraverso gli occhi di un qualcun altro, ed è perciò che il privilegio accordatoci di curiosare per un attimo dietro le quinte conduce la tensione emotiva che è in noi al suo acne. Inaspettatamente, siamo come presenze invisibili all'interno di quella dimora e - per paradosso - muti testimoni di un crimine mai consumato, mentre l'invetriata da cui Philippe ci fissa si fa metafora del grande schermo. Quante volte ci siamo sentiti come lui, illusi di essere ammessi al ricco banchetto della verità? Vorremmo così potergli gridare, con quanto fiato abbiamo in gola, che il suo eroe – malgrado le apparenze – è puro e senza macchia, che non è come egli crede, e che è solo finzione. Ma, poi, le cose si acquietano, e quando finalmente il redento bugiardello rivela quel dettaglio così cruciale per il quadro indiziario, lo stizzito ispettore non bada alle sue parole. Se lo avesse fatto, sarebbe stata dura per Baines dimostrare la sua innocenza. Nell'intrigante scandaglio del cono d'ombra che separa verità e menzogna in *Idolo infranto*, la realtà sembra essere talvolta quasi più inverosimile dell'immaginazione stessa.

Demetrio Nunnari

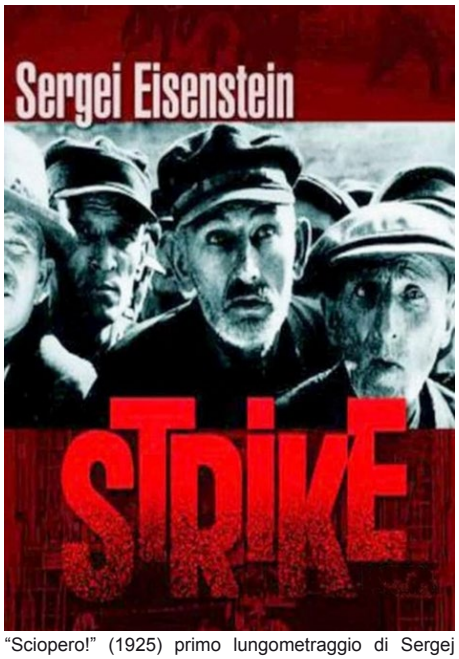
segue da pag. 1

Terni. La realtà del lavoro, la sua durezza, il disinganno che è (era) la fabbrica, va ben oltre le ideologie, oltre le sovrastrutture. Sul finire degli anni Sessanta "nella parte piana di Chentomines, della Barbagia intera, del Costaval, del Gotianum, del Logudoro e del Lerron ma anche dentro le loro foreste, al caldo infernale dei roghi e al fumo del letame usato nei balli dell'argia succedette il fumo delle ciminiere, alte come i camini in mattone di Auschwitz, la stessa drittezza della torre di Babele, quando erano alte, storte come quelle che escono dai tetti delle case di cattive fate, quando risultavano basse. Ciminiere di industrie appestanti più della malaria, tutte destinate al fallimento". Anch'io appartenni al fumo di quelle ciminiere. Ero corpo giovane, come tanti altri corpi giovani di ragazzi e ragazze. Scrivo in romanzo: «Zivago era un produttore di flashback come accrescimento del dolore. Rivedeva se stesso quando fronteggiò Faus, il padrone della fabbrica fallita. Perché non l'aveva ucciso allora, dentro quella cabina elettrica dove Zivago armeggiava con i cavi dell'alta tensione? Lavorava di tronchesina sulla plastica tosta che avvolgeva il rame, sigaretta accesa tenuta tra le labbra, quando l'ombra lunga dello zoppo Faus si proiettò sul muro della cabina, di fronte all'imbocco. Zivago continuò a lavorare nonostante la voce di Faus lo avesse aggredito, tono stridente che vinceva il largo accento padano. "Cosa fai sardo? Lo sai che non si può fumare? Specie nei posti dove passano i cavi dell'alta tensione. Non sai leggere il cartello che tu stesso hai affisso qui sul muro – l'ombra indicava col dito – VIETATO FUMARE? "Non so leggere" aveva risposto Zivago. "E poi dammi del lei, testa di cazzo! Non abbiamo fatto le scuole insieme."» Ce ne era voluto per arrivare a quel sabotaggio del tutto particolare. C'era stato, agli inizi degli anni Settanta, il tempo che il Gruppo Tetro Discorso di Bitti, il mio paese, portava in giro per la Sardegna intera *Quel giorno a Buggerru* di Romano Ruiu, sulla brutale repressione di uno sciopero di minatori nel Sulcis-Iglesiente, nel 1904. I primi morti operai del Novecento dopo le cannonate sulla folla di Bava Beccaris a Milano, nel 1898, un massacro di affamati in rivolta per il pane. La stessa Milano, lo stesso pane impastato di sangue, con l'ombra della forca per i rivoltosi, di quasi tre secoli prima. La narrazione della rivolta per il pane che fa Manzoni nei *Promessi sposi*, vista con gli occhi di Renzo Tramaglino in fuga, è come una lunga sequenza cinematografica. Il cinema e la letteratura intesa come arte sanno creare di queste inversioni, la finzione che anticipa il vero, la realtà storica. Stanno in questa visionarietà il tramite, il feeling, l'allargamento di campo e di orizzonte. Come un annullamento di distanze, la coincidenza tra storie e personaggi: quelli narrati dallo schermo, scritti in pagina, messi in scena a teatro e lo spettatore-partecipe. Io ascoltavo e prendevo coscienza di altro che fino a allora mi era sconosciuto quando per il teatro dei morti di Buggerru (*neri compagni mal sepolti* li evoca Sebastiano Satta) qualcuno recitava Neruda, dal *Canto general*: "Io ero nella galena e nel carbone, con gli eroi oscuri". Uno sconvolgimento, una lettura diversa della mia stessa realtà, della mia appartenenza alla classe dei poveri e dei salariati. A cosa serve l'arte: a riconoscersi. Qualche anno dopo Buggerru ho visto all'Ariston, vietato ai minori di 18 anni – la censura è stupida in qualsiasi tempo – le immagini di quotidianità di vita di proletari e lumpen, il brutale come porta dell'alienazione di *Kitty Tippel* (1975) di Paul Verhoeven: una povera ragazza di strada che vende l'unica cosa che può, il proprio corpo. Così come l'operaio vende la sua forza lavoro. Una ragazza, Kitty Tippel, povera come la Raffaella Carrà giovanissima nel capo d'opera di Mario Monicelli *I compagni* (1963) sulle prime lotte operaie a Torino, sul finire dell'Ottocento (grande Marcello Mastroianni nella parte del disarmato utopista professor Sinigaglia, organizzatore di scioperi). Quasi la stessa realtà di fabbrica che avrebbe narrato Ettore Scola in *Trevico- Torino- Viaggio nel Fiat-Nam* (1973), girato in 16 mm. Sintomatico che *I compagni* abbia la stessa epica corale della *Grande guerra* (1959) dello stesso Monicelli, l'epica della povera gente – i blocchi di ghiaccio sciolti dentro le case-baracche per potersi lavare nella Torino di fine Ottocento – ammazzati e massacrati nella repressione dello sciopero così come nelle trincee del Carso. Per la terra dei padroni, quella che mettevano ancora allora in scena Vittorio Franceschi e Dario Fo nella *Ballata dello spettro*: "Il loro latifondo ha confini, il comunismo no". Bisogna stare e sperimentare una vita operaia per capirne tante. Gramsci docet, lui che ai tempi della fondazione del Partito Comunista d'Italia, a Torino, si rivolgeva ai fanti della Brigata Sassari, suoi e miei conterranei, gli stessi fantaccini reduci dal Carso, per chiedergli di non sparare contro gli operai in sciopero. Parola importante sciopero, nel cinema operaio. Archetipo è *Sciopero!* (*Stačka*, 1925) del grande Ėjzenštejn, fuori da qualsiasi, staliniano, realismo socialista. Sciopero come quando ancora si credeva alla solidarietà, se non attuata perlomeno possibile. Chi ha avuto esperienza di fabbrica, di cantiere, di bracciantato, sa che non esiste, non è mai esistito nella quotidianità delle otto ore un sentirsi fratelli e uguali, ugualmente sfruttati. Sono o sono state le condizioni della dura fatica, della disuguaglianza, dello sfruttamento nel cantiere e nella fabbrica, nei campi e nelle officine, a far mettere insieme le persone, a far fare fronte comune contro gli egoismi. E pure a generare quella letteratura operaia dove insieme a cose esteticamente valide ce ne erano

"Trevico-Torino - Viaggio nel Fiat-Nam" (1973) di Ettore Scola



"I compagni" (1963) di Mario Monicelli



"Sciopero!" (1925) primo lungometraggio di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

pure di decisamente brutte. Non sempre l'etica del lavoro ha salvaguardato dalla retorica delle tute blu, dall'apparenza della catena di montaggio messa in pagina o cantata in versi in maniera del tutto distante da quella che è, era, la vera esperienza della catena di montaggio. Taylorismo e fordismo (scientificità nell'organizzazione del lavoro, la catena di montaggio come massima espressione di produttività) hanno fatte nascere grandi scrittori, Dos Passos, Gertrud Stein, Theodor Dreiser di *Our Sister Carrie* (il romanzo è del 1900, il film di William Wyler, in italiano *Gli occhi che non sorrisero*, 1952), alter ego di Kitty Typpel. Ma pure creato mostri, carriere di intellettuales e literados che hanno esaltato l'etica del lavoro senza sapere cosa questo realmente fosse, i suoi meccanismi, la sua "massa bruta" come ben dice Bachisio Zizi nei suoi romanzi di cava e di miniera. Qui l'archetipo è tutto il mondo miserabile del sottoproletariato e parigino quale lo sa rendere, attingendo dal reale, il grande Zola. A sua volta rielaboratore del mondo dickensiano delle cocketown (la rivoluzione industriale che divora, come Leviatano, i propri figli) e anticipatore del cinema francese, quello in bianco/nero di operai maudits. Affondano qui le vere radici del neorealismo italiano che ha come conclusione, da percorso filmico, il suicidio dell'operaio che si butta giù da una torre –silos, nel vuoto, nel *Grido* (1957) di Antonioni. Quando lo proiettammo in Cinestudio, sempre a Bitti, i nostri "nemici" del Cineforum dissero che era un film pornografico. *Io ero nella galena e nel carbone*. Io stavo nei trabatelli, in alto, a 10 metri d'altezza dal suolo, ad avvitare cavetti d'acciaio alle capriate, nelle fabbrica in costruzione. Poi la sera, smessa la tuta, il corpo ancora stanco, andavamo a proiettare film, a discuterli insieme, nel garage che era la sezione del PCI al mio paese, nei corsi di scuola serale a Lula. *La madre* (1926) di Pudovkin che prende lei in mano la bandiera rossa dopo che il figlio è caduto, falciato da una scarica di fucileria dei soldati dello zar. E quel capolavoro nascosto che è *Il sale della terra* (1953) di Herbert J. Biberman, distribuito in Italia, sempre in tempi di oscena censura con il titolo western *Sfida a Silver City*. Quando invece narra di uno sciopero di minatori nel New Mexico. Li mettono in carcere. Lo sciopero lo continueranno le loro mogli, appunto the Salt of the Earth, il sale della terra. Biberman (uno dei dieci di Hollywood con Dalton Trumbo), sua moglie Gale Sondergaard, il produttore Paul Jarrico, era tutta gente che finì nelle liste nere al tempo del maccartismo, settanta anni fa. I minatori di Silver City però è come se compissero vendetta per il loro compagno morto, sepolto da una frana, non salvato e per questo ucciso dal cinismo del giornalista Charlie Tatum-Kirk Douglas nel capolavoro *L'asso nella manica* (*Ace in the Hole*, 1951) di Billy Wilder. Scrivo, in memoria di quando ero operaio, nel romanzo *Più su di Cuore di tenebra* mutuando da *Uno sparo in fabbrica* (Laukus tehtaalla, 1973) del finalndese Ekko Kivikoski: "Questione di frazioni di secondo. Zivago Artus sollevò il braccio, teso, fermo, sparò un solo colpo, devastante, sulla faccia dell'orco che non poté fare in tempo a dirgli chi era veramente Iskurikore Kitanu". Lo sparo cinematografico che ammazza il padrone sembra essersi portata via anche la fabbrica. Ma non è colpa dell'operaio. La colpa, nessuna intenzione da slogan, è sempre del padrone: sia che discenda da dinastia di tessili (Renzo Tramaglino villan rifatti), siano taylorisi o fordisti, agrari come quelli di *Novecento* (1976) di Bertolucci (sempre omaggiare il *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo), sia, per tante linee bastarde, addirittura dal Leviatano, il mostro biblico e il personaggio assoluto di Hobbes. Oggi che non c'è più fabbrica sono tornati tempi di maccartismo, frammischiati a guerre, carestie, pestilenze atomiche, terrorismi, guerre di religione. La società che chiamano liquida tutto ha omologato e omogeneizzato, anche il falso sentire. Anche il felliniano Alberto Sordi che nei *Vitelloni* (1953) irride i "lavoratori che lavorate", voce da basilisco cicisbeo e mano sinistra che batte sul braccio destro. Salvo poi mutare tutta questa sicumera in mitezza, quando l'auto in panne dei vitelloni viene raggiunta dal camion con gli operai sul cassone. Non c'è più un senso del raccontare. Non ci sono più anima né anime perché molte condizioni di esistenza e sussistenza di tutto questo sono venute a mancare. Né c'è, né si intravede un cantore, un romanziere che come Moravia negli *Indifferenti* (il romanzo è del 1929, il film di Maselli del 1964) sappia narrare l'estrema noia, l'inettitudine e lo schifo di questa società liquida sempre più virante al nero, alla melmosa bumbula che come nel finale di *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) invade lo spirito delle acque, le inquina, le devasta irrimediabilmente. Il direttore di giornale del film di Bellocchio è lo stesso Gian Maria Volontè, poliziotto assassino (gode nel reprimere manifestazioni di operai e studenti) di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e Lulù Massa operaio alienato in *La classe operaia va in paradiso* (1971), entrambi i film di Elio Petri. E altri e altro non ci sono più, compreso il magistero di Pasolini e la sua poetica del mondo di senza lavoro passato dalle baracche della periferia romana a una più nefasta globalizzazione: tante bidonville di gente male e mai amata come nel capolavoro *I figli della violenza* (*Los olvidados*, 1950) di Luis Buñuel. Il giorno che uscì online il pezzo di cui sopra per www.manifestosardo.org era Pasqua. «Domenica 4 aprile è per i cristiani Paska: di Resurrezione. Da tempo, in una società non ancora liquida anche gli intellettuales avevano smesso di sfruttare il mistero di colui che risorge dai morti come organizzazione della speranza: pure nei lager, nelle città diventate universi concentrazionari, nelle fabbriche e nei quartieri disgregati. Nella società liquida invece, il mistero e la speranza di colui che risorge dai morti bisognerebbe rubarlo, come atto di parola, prenderglielo dalle mani, a chi lo riduce a parola senza senso. E su questa riduzione istituisce e rafforza il proprio potere di comunicazione e seduzione: potere tout court a venature dittatoriali. Ma dove sono gli intellettuales che possano attuare, dare prassi, a questa idea? Proviamo allora a consolarci, a fare anche noi un poco di retorica e cantare come Peppino Marotto il Primo Maggio, "Paska manna de su mundu proletariu". Già , il primo maggio, festa del lavoro che non c'è più».

"Il grido" (1957) di Michelangelo Antonioni

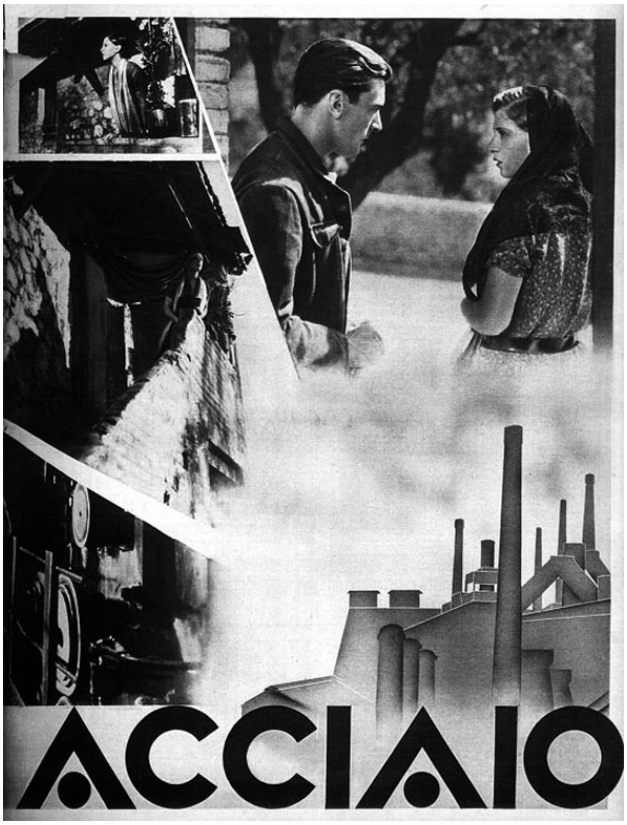
"Gli indifferenti" (1964) di Citto Maselli

Natalino Piras

Pirandello e il cinema. Un rapporto contrastato

Fabio Massimo Penna

Il grande drammaturgo e scrittore Luigi Pirandello ebbe un rapporto difficile con il cinema, una forma d'arte che al contempo lo attraeva e lo respingeva. Pur dimostrando una buona conoscenza della settima arte e dei suoi mezzi, il drammaturgo di Girgenti (Agrigento) non si lasciò tentare, sebbene ne avesse tutte le possibilità, dall'idea di diventare sceneggiatore o regista. I suoi rapporti con il cinema trovano il loro culmine nella scrittura del soggetto di "Acciaio" (1933) di Walter Ruttman. All'arte filmica Pirandello, però, dedica il suo romanzo del 1916 "Si gira" (poi intitolato "I quaderni di Serafino Gubbio") in cui il protagonista, Serafino Gubbio, è un operatore cinematografico della casa di produzione Kosmograph che si riduce, data la ripetitività del suo mestiere, ad essere "una mano che gira una manovella". Il personaggio viene preso ben presto dall'orrore per la sua passività di cosa, il suo doversi ridurre semplicemente a registrare gli eventi che si svolgono di fronte a lui con la sua macchinetta: "Il dramma di Serafino è di dover registrare con impassibilità (è una parola che lo ossessiona) dei pezzi di vita stupidamente congegnati per fare un racconto o un dramma cinematografico, tremendamente falso, astratto, ignaro della vita vera e di ciò che sono nella realtà gli esseri umani che vi intervengono come attori" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1987). In effetti da alcune parti del romanzo la settima arte esce un po' malconcia ad esempio quando Gubbio la definisce un "ibrido gioco" per poi spiegare "ibrido perché in esso la stupidità della finzione si scopre e avventa, in quanto si vede attuata col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica" (Luigi Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1974). Il testo pirandelliano ha, però, il grande merito di indicare la strada per la decodificazione delle opere filmiche, per una comprensione profonda e autentica del lavoro di registi, sceneggiatori e attori. Afferma, infatti, Serafino Gubbio nel libro: "C'è un 'oltre' in tutto. Voi non volete e non sapete vederlo". Su questa teoria dell' 'oltre' si fonda molta critica cinematografica, la quale deve superare la propria incapacità di scorgere l'oltre dotandosi del "fenomeno di seconda vista" per poter condurre con efficacia le proprie analisi. Fondamentali in tal senso le parole di Guido Aristarco che afferma: "La realtà prima (quella che risulta dagli oggetti che al loro apparire dicono ciò che devono dire) non basta più: occorre che si senta l'esigenza di rivelare – sottolinea Debenedetti che sull'argomento ha scritto pagine fondamentali – quella 'realtà seconda' la quale non solo è il tema del nuovo romanzo, ma anche e per l'appunto del nuovo cinema" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). In effetti accostarsi all'opera di Antonioni, di Bergman o di Godard comporta l'impegno di cercare di decifrare il senso delle pellicole senza arrendersi alla loro presunta ermeticità. Film emblema del fenomeno di seconda vista è "Blow up" di Michelangelo Antonioni. Qui il protagonista, il fotografo Thomas, immortala una coppia in un prato ma ingrandendo l'immagine nella camera oscura nota una pistola che sporge da un cespuglio. L'uomo torna nel parco e trova un cadavere. Nella terza occasione in cui torna al prato, però, non trova più né il cadavere né alcun segno che indichi un avvenuto omicidio. Il regista ferrarese aveva affermato in un'occasione come sotto un'immagine ve ne sia un'altra più fedele alla realtà e sotto questa un'altra ancora più vicina al vero. In tal senso si domanda Aristarco: "Come potrebbe Thomas che, con il suo mezzo – la macchina fotografica – crede di vedere e non vede, arrivare alla vera immagine della realtà?" (Guido Aristarco, op. cit.). A confermare l'impossibilità del protagonista di giungere alla verità vi è la famosa sequenza finale in cui Thomas vede alcuni mimi simulare una partita di tennis senza racchetta e palline. Quando i giocatori fingono che la pallina si uscita e chiedono a Thomas di raccoglierla, l'uomo si china e fa finta di restituirgliela. La scena è stata spesso interpretata come la resa di Thomas di fronte all'impossibilità di giungere alla verità, alla realtà ultima delle cose e quindi come la sua passiva accettazione delle finzioni. Alcuni offrono l'interpretazione di segno opposto per cui l'uomo, prima incapace di vedere, alla fine di fronte ai mimi riesca a scorgere la realtà. Torniamo, però, dopo questo excursus al punto di partenza, ai rapporti tra Pirandello e il cinema. Abbiamo sottolineato come lo scrittore e drammaturgo siciliano, oltre ad aver segnato la storia del teatro italiano, abbia con la sua teoria dell' 'oltre' del 'di là da noi stessi' indicato il metodo per comprendere il cinema. Cinema che da parte sua si è spesso rivolto a Pirandello. Vari film hanno tratto ispirazione dal romanzo "Il fu Mattia Pascal" dalle due pellicole omonime dirette la prima da Marcel L'Herbier nel 1925 e la seconda Pierre Chenal nel 1937 a "Le due vite di Mattia Pascal" (1985) di Mario Monicelli con Marcello Mastroianni. Nel 1933 George Fitzmaurice gira con Greta Garbo "Come tu mi vuoi" tratto dall'omonimo dramma pirandelliano mentre del 2015 è "L'attesa" di Piero Messina con Juliette Binoche, film liberamente ispirato a "La vita che ti diedi". Alle novelle dell'autore siciliano sono ispirate pellicole a episodi quali "Questa è la vita" con Totò e Aldo Fabrizi (da "La giara", "Il ventaglino", La patente", "La marsina stretta") e "Kaos" (1984) di Paolo e Vittorio Taviani (da "L'altro figlio", "Mal di luna", "La giara", "Requiem").



"Acciaio" (1933) di Walter Ruttmann, soggetto di Luigi Pirandello

Greta Garbo e Erich Von Stroheim in "Come Tu Mi Vuoi" (Usa 1932) di George Fitzmaurice

Fabio Massimo Penna

Un ricordo a quattordici anni dalla scomparsa

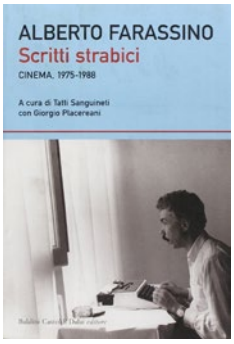
Lo sguardo polivalente di Alberto Farassino

Nuccio Lodato

Il mondo della critica cinematografica italiana, che non fruisce di una memoria più lunga di quanto non ne metta purtroppo in luce, più in generale, il nostro paese nel suo insieme, tende un po' a dimenticarsi, tra mille altre cose, anche dell'importanza del contributo offerto dal "collettivo Cinegramma" tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Lo ha descritto bene uno dei suoi quattro antichi componenti, il mio compagno di università Tatti Sanguineti, intervistato da Anna Bandettini per "la Repubblica" il 3 marzo 2004, a un anno esatto dalla scomparsa di Alberto Farassino, in occasione dell'uscita dei suoi postumi *Scritti strabici* da lui curato: *"Io ero del clan dei savonesi: Aldo Grasso che fu il primo ad arrivare a Milano, io e poi più avanti Mimmo Lombezzi e Carlo Freccero. Grasso aveva incontrato il clan dei milanesi: Alberto Farassino e Francesco Casetti che stavano in Cattolica, nel gruppo intorno a Bettetini, in via Sant' Agnese. Era la fine degli anni ' 60, il periodo del collettivo Cinegramma: Farassino, Casetti, Grasso e io facevamo le proiezioni in Cattolica. Camerini, Blasetti, Rossellini.... il cinema degli anni '40-'50 che noi ricominciavamo a far vedere con occhio vergine. Poi ci fu il periodo del cineclub Brera nel '73-' 74 fino al '77. Era una Milano divertente".* Proprio questo aver saputo tenere insieme ricerca scientifico-didattica e "militanza", con una presenza innovativa in istituzioni, stampa e media, contrassegnò l'intensivo contributo del quartetto allo svecchiamento dell'una e dell'altra area, in una sapiente osmosi che contaminava positivamente il meglio dei due ambiti, oltre ad aver contribuito vistosamente al non facile ingresso definitivo della "materia" cinema e audiovisivi in ambito universitario (poi Francesco Casetti addirittura a Yale; Aldo Grasso in Cattolica e al "Corriere"; Sanguineti, battitore libero troppo allergico alla disciplina per mirare alla progressione accademica, un po' dappertutto...). Con la limpidezza superiore della sua scrittura non solo giornalistica, la caratura scientifica e didattica di Farassino (piemontese di Caluso, figlio di operaio Fiat, classe '44) è tuttora commensurabile in quanto ha lasciato attorno e dietro di lui. Una tra le tante possibili prove provate di tutto questo: se oggi il Friuli è con tutta probabilità la regione più densa di cultura filmica d'Italia (superiore se possibile alle stesse Emilia, Lombardia, Piemonte, Liguria, Sardegna e Lazio), questo è irradiato anche e soprattutto dalla cattedra resa fondamentale da Alberto nei suoi lunghi anni giuliani, dopo il pionieristico lavoro di fondazione e "semina" di Lino Micciché. La ricca messe di festival triestini e udinesi, la Cineteca del Friuli a Gemona e le Giornate del Muto a Pordenone, le ulteriori istituzioni universitarie della stessa Udine e di Gorizia vedono spesso e volentieri alla loro testa suoi ex-allievi. Ma al fondo della vicenda friulana c'è anche Davide Turconi (cattedre non ne ebbe mai...), che con le sue vacanze nell'amata Grado di Biagio Marin e Fulvio Tomizza e le relative proiezioni estive organizzatevi propiziò, all'inizio degli Ottanta, l'avvio delle Giornate del Muto. Il nome di Turconi ci riconnette a Pavia e a lui: è merito quasi esclusivo di Farassino (e della sua lungimiranza anche "politica", che seppe intuire dietro un assessore provinciale della Lega l'interlocutore paradossalmente giusto) se il relativo Fondo è oggi totalmente dell'Università, e ne fa una punta di diamante non più solo potenziale di eccellenza scientifica e didattica (come dimostrò il lavoro pionieristico svoltovi da Elena Mosconi ai primordi della ri-acquisizione) in grado di competere quanto a risorse con Bologna Roma Milano. Ma se il mondo universitario e quello istituzionale (la presidenza del Sindacato Critici; il cda del Centro Sperimentale; la condirezione scientifica della grande *Storia del cinema italiano* voluta ancora da Micciché; i numerosi festival spesso genialmente diretti) avevano saputo riconoscere e compensare Alberto, non altrettanto ha fatto quello della grande stampa. Sarebbe ingiusto non ricordare la poco commendevole vicenda della mancata titolarità della rubrica di "Repubblica" dopo il passaggio al "Corriere" di Tullio Kezich, che oltretutto ha fatto da apripista alla tendenza -già un po' anticipata da altri- di estromettere i critici "veri" e il loro stesso lavoro dai quotidiani (fanno oggi eccezione poche grandi testate, "Corriere" per fortuna in testa, con "Messaggero", "Stampa" e "Mattino"). Quella personale di Farassino fu al contrario una storia di lunghissime fedeltà: basti pensare al rapporto anche diretto con Jean-Luc Godard e al lavoro pluridecennale sul suo cinema (l'ultimo corso pavese, dopo l'ennesima edizione della monografia, sempre gremito...). E appunto agli studenti: Luca Malavasi ed io potremmo testimoniare -oltre che della disinvoltura del viaggiare con la chemio portatile a tracolla- del suo aver voluto impartire le estreme istruzioni telefoniche dettagliate sulle tesi in corso non pochi giorni ma poche ore prima del grande congedo definitivo. E altra lunghissima fedeltà fu quella alessandrina al Premio "Adelio Ferrero", della cui giuria fece parte ininterrottamente dalla fondazione nel 1978 fino alla scomparsa, e che lo vide spesso determinante nell'individuazione di ragazzi che sarebbero poi divenuti suoi autorevolissimi interlocutori e colleghi (ricordiamo solo l'a sua volta compianto Buccheri nel '92, Morreale nel '93, lo stesso Malavasi nel 2001). Si dovette a lui, quando la manifestazione crebbe, nel 2002, col festival della critica "Ring!", purtroppo troncato per forza maggiore dopo sole nove edizioni, l'ideazione del "Guantone d'oro" che riconoscesse di anno in anno ai decani della critica "Una vita da boxeur". Propose i riconoscimenti per la prima edizione a Callisto Cosulich e Fernaldo Di Giammatteo. Il primo accettò di buon grado, il secondo declinò garbatamente. E assai intensa, anche se purtroppo e involontariamente troppo breve (1998-2003!) fu la sua fedeltà all'amatissima cattedra ticinense, dando finalmente cittadinanza riconosciuta al lavoro di Adelio Ferrero che l'aveva inaugurata prima di passare al neocostituito DAMS bolognese, e di Lino Peroni che la consolidò in un quarto di secolo esatto di indimenticabile assiduità. Oggi Federica Villa, dopo la tragedia di Buccheri, si ritrova nelle mani un grosso strumento, pur nei tempi per tutti grami che ovunque si stanno attraversando. Vorrei infine ricordare il suo magnifico gusto per il divertimento, all'occorrenza anche apertamente provocatorio, senza cui non si fanno bene le cose, fin dai tempi aurei dell'intesa perfetta con quel gigante della cultura spettacolare lombarda che fu Franco Quadri, che portò all'esperienza indimenticabile del cineclub Brera di via Formentini. Mille

segue a pag. successiva

Alberto Farassino nell'Arena estiva di Bagnacavallo, 1988 (foto di Fulvia Pedroni Farassino)



segue da pag. precedente

possibili esempi: uno per tutti. Primo convegno internazionale sul cinema underground, organizzato da Ester de Miro, "Il Gergo Inquieto", Palazzo Tursi, Genova 1977. E' il momento del tripudio revanscistico di Vittorio Fagone e del suo "cinema d'artista". I "vecchi" maestri dell'"indipendente italiano" del decennio precedente e gli sparuti critici già loro sostenitori sono trattati da *revenants* e bene o male abbozzano. Ma la sera precedente c'è stata la prima di *Guerre stellari.* e Farassino con Casetti ha disertato i "lavori" per andarlo a vedere. La mattina seguente, prendendo la parola come relatore, non ha –tra il serio e il facetodubbi: antichi e nuovi fautori del cinema *off* stanno sbagliando tutto, la vera avanguardia protesa al futuro sono gli effetti speciali, all'epoca invero strabilianti, di Lucas! Devo a una sua affettuosa ironia sul mio pensionamento scolastico un po' anticipato persino la mia successiva esperienza universitaria pavese: certo avevo accettato il suo invito per il solo piacere lavorare con lui alla gestione del Fondo Turconi, nell'acquisto del quale da parte della Provincia con la quale lavoravo, nell'82 avevo avuto piccola parte. E sono rimasto in credito della promessa visita comune, avendo a base la sua casa al mare, al problematicamente accessibile mausoleo del Maresciallo d'Italia Enrico Caviglia a Capo San Donato della sua natìa Finalmarina, complice una comune passione storica per la Grande Guerra, noi che ci eravamo evitati la seconda, come motteggiava Goffredo Fofi. Non ho più ritrovato voglia e coraggio di andarci da solo. Posso ancora rimpiangere, in privato, come tanti, l'insuperato e orgoglioso confezionatore di torte, o in alternativa il serissimo ordinario che pregava la segreteria dell'allora ancora "Facoltà" di Lettere di dispensarlo da impegni orari il martedì. "Perché, professore?" chiedevano sorprese le signore dell'ufficio. "Ma perché Vigoni" rispondeva lui, riferendosi alla storica pasticceria di fronte all'università, produttrice dell'inarrivabile torta omonima, col tono di chi enuncia un'ovvietà "il martedì è chiuso!". *Martedì 30 maggio, presso la storica Aula Foscoliana, con il Magnifico Rettore Fabio Rugge e i Professori Dario Mantovani e Virginio Cantoni, l'Università di Pavia e il locale Rotary Club hanno consegnato il Premio Internazionale "Girolamo Cardano", giunto alla 32^ edizione, ad Aldo Grasso, docente di Storia della radio e della televisione presso la Cattolica di Milano e critico televisivo del "Corriere della Sera". Il premiato, introdotto da Elena Mosconi, ha tenuto una* lectio magistralis *sul tema* Né apocalittici né integrati: uno sguardo culturale nuovo. *E' nella consuetudine della manifestazione ricordare simultaneamente, ad ogni assegnazione annuale, un "personaggio richiamato", la cui traiettoria biografica e culturale presenti attinenze con quella del premiato. La relativa scelta è caduta su Alberto Farassino, già ordinario di Storia e critica del cinema nello stesso ateneo, prematuramente scomparso nel 2003. Memoria affidata a chi ebbe allora a sorpresa il non lieto né lieve onere di succedergli temporaneamente.*

Nuccio Lodato

Il nostro caro amico Piero Pintor

Lo storico autore del Cineclub di Cagliari ci ha lasciato

Pio Bruno

L'autore cagliaritano Piero Pintor, storico cine-amatore del cineclub FEDIC Cagliari, si è spento ieri 19 giugno 2017 all'età di 92 anni. Socio da sempre del Cineclub cagliaritano, del quale è stato anche Presidente a cavallo tra gli anni '70 e '80, si era fatto notare nel 1966 per aver realizzato per il cineclub un'animazione "a passo uno", in stop motion come si dirà poi, che stupirà l'ambiente cineamatoriale per la qualità tecnica raggiunta non essendo un'opera professionale: "L'orchestra si diverte", realizzata in collaborazione a Gianni Meli, ottiene infatti diversi premi e riconoscimenti, tra i quali il trofeo FEDIC a Montecatini Terme nel 1966 (Miglior film d'animazione), una medaglia d'oro al concorso UNICA a Marienbad nel 1966, il Trofeo Africano al concorso del Sudafrica nel 1967, il Nastro d'oro al Festival di Salisburgo nel 1967, primo premio assoluto "Schermo d'Oro" nel 1967 a Nyon in Svizzera e una partecipazione all'Expo '67 a Montreal, in Canada, con passaggio alla TV canadese. L'animazione, nella quale una moltitudine di orchestranti e personaggi vari si muovono sulle note di celebri melodie classiche, è preceduta da un ironico nonché istruttivo "making off" nel quale i due autori mostrano nei dettagli tutte le fasi della creazione. Nel 1981 realizza una docu-fiction di 30 minuti, "A son'e corru", sulla storia del quartiere cagliaritano di Castello, in collaborazione con altri due soci del cineclub, Vittorio "Ninnino" Mascia e Antonio Sechi e successivamente, nel 1986, ritorna all'animazione con "Allegretto ma non troppo", una sorta di collage animato a passo uno, satira caustica e irriverente sullo sviluppo dell'economia e della politica sarda all'inizio degli anni '80, il periodo del cosiddetto "pentapartito", nella quale si esprime tutta la verve satirica dell'autore. I soci del cineclub lo ricordano per la sua costante presenza alle serate di proiezioni e per i suoi giudizi ironici e severi rivolti agli autori, talvolta poco diplomatici ma schietti e accettati da tutti come punto di riferimento formale da prendere in debita considerazione. Personalmente ricordo ancora come fece a pezzi un mio lavoro, un documentario sulle Cinque Terre realizzato con un gruppo di alunni di un Istituto professionale che presentai al cineclub:

Piero Pintor

ci rimasi male e la discussione che ne seguì fu particolarmente accesa, ma che avesse ragione o meno, è indubbio che il suo modo di non porsi problemi di sorta e di dire senza peli sulla lingua ciò che riteneva opportuno dire, aldilà di chi fosse l'autore di un video, era un suo

"L'orchestra si diverte" (Pintor, Meli), un gioiello del 1964, che ha preso vari premi a livello mondiale. Lo scorso anno, nell'ambito de i Splenditi cinquantennilla, i film FEDIC del 1966 (materiali della Fondazione Cineteca FEDIC) con la consulenza di Angelo Tantaro, venne proiettato al Valdarno Cinema questo gioiello di animazione d'epoca.

pregio ed è, con tutta evidenza, una caratteristica oramai rara alle serate FEDIC. Difatti, quando un paio di anni fa per motivi di salute ha smesso di partecipare ai nostri incontri, tutti abbiamo sentito la mancanza dei suoi interventi, della sua competenza e del suo particolare umorismo.

Pio Bruno

Park Chan-Wook: il cinema della vendetta

Marino Demata

Festival di Cannes 2004. Il Presidente della Giuria, Quentin Tarantino, apprezza molti dei film in concorso, ma il film che ama di più è *Old Boy*, di un regista che sta seguendo da tempo, il coreano Park Chan-Wook, del quale non ha perso un film. Quando a Cannes Tarantino ha l'occasione di vedere in anteprima *Old Boy* (il secondo film della cosiddetta Trilogia della vendetta) rimane come folgorato e dirà "E' il film che avrei voluto sempre girare." E in effetti quel film rappresenta sicuramente uno dei punti più alti dell'arte cinematografica di Park Chan-Wook. Nel corso dei faticosi lavori della Giuria, Tarantino riesce a convincere anche i più tiepidi a conferire il Premio speciale al giovane regista Coreano, che viene quindi conferito all'unanimità. Perché questa grande ammirazione di Tarantino, che poi, nel corso di un party, doveva trattenersi in un colloquio di ben due ore con Park? Perché questi è giustamente definito il regista della vendetta, essendo buona parte dei suoi film costituiti da storie nelle quali la vendetta ha una parte predominante. E sappiamo che anche nei film del regista americano la vendetta non è certo un elemento secondario.La vendetta che non significa necessariamente violenza (anche se tale componente è spesso presente), ma risposta ai torti e alle gravi ingiustizie patite. In una recente intervista a Firenze, ai margini della retrospettiva di tutti i suoi film, dai primi "corti" fino al più recenre *The handmaiden*, Park ha chiarito che il suo ideale sarebbe una società senza cattiverie, senza la presenza del male. Ma purtroppo essa rappresenta oggi un'utopia: il male è in agguato, quanto meno te lo aspetti, in varie forme e sembianze. Alla vittima del male non resta altro che subire o meditare la vendetta. Diciamo subito che in questa concezione, che potrebbe essere definita abbastanza pessimista, c'è l'influenza della società e dello Stato della Corea del Sud, a sfondo marcatamente classista, ove corruzione e prepotenza sono le regole della classe dirigente e dove nessuna protezione è riservata ai più deboli, i quali non possono aspettarsi nessun tipo di giustizia da parte di chi ha in mano le leve del potere. Questo discorso che inevitabilmente porta chi ha subito una grave ingiustizia a tenere in considerazione solo la possibilità della vendetta, viene da Park Chan-Wook mirabilmente e chiaramente esposto nel primo film della Trilogia, *Mr. Vendetta*. C'è una scena in particolare, il padrone della fabbrica ove lavora il protagonista, è costretto ad arrestare la sua auto perché uno degli operai licenziati gli sbarra la strada chiedendo di essere riassunto. Colpisce profondamente la prostrazione dell'operaio, che, per convincere il suo padrone, comincia a mutilarsi nella assoluta indifferenza del suo interlocutore. Ma quale è il dramma che vive Ryu, il protagonista? In breve lo scopo della sua vita è aiutare la sorella in dialisi: lei avrebbe bisogno della donazione di un rene che non può essere quello di Ryu, che ha un gruppo sanguigno diverso. Si attende un donatore. Ma – e qui irrompe ancora una volta la critica socio-politica di Park – la sanità costa moltissimo in Corea e non ci sono sconti per i non abbienti! Ryu non ce la fa a mettere insieme i soldi necessari ed è costretto a ricorrere ai trafficanti di organi e a pagare a nero, andando incontro all'ennesimo inganno: il rene non gli sarà dato e le condizioni della sorella peggioreranno, spingendo il protagonista sulla via della disperazione che presto si trasforma in ansia di vendetta. Ma è *Old Boy*, il secondo film della Trilogia, il vero capolavoro. il protagonista, Oh Dae-su (Choi Minsik), appartenente alla classe medio borghese, è sotto custodia della polizia per essere stato trovato in alto stato di intossicazione. Apprende per caso che quel giorno è anche il

Park Chan-Wook

compleanno della figlia, sicché, quando un amico paga la cauzione per farlo uscire, si preoccupa di comprare un regalo per la bambina: due ali finte. Ma mentre sta per entrare in auto improvvisamente scompare. Il film sembra virare improvvisamente verso il mistero. Oh Dae-su è stato narcotizzato e rapito e si risveglia in un piccolo appartamento, dal quale non riesce in alcun modo ad uscire. Resterà imprigionato lì per ben 15 anni, trascorsi soprattutto a chiedersi, minuto dopo minuto, chi si è voluto vendicare di lui in un modo così atroce e soprattutto perché, per quale azione da lui compiuta nel passato che egli incessantemente scandaglia senza trovare una risposta. La vendetta dunque è la chiara e trasparente motivazione di quello che sta capitando a Oh Dae-su. Ma contemporaneamente è anche il sentimento che lo tiene in vita: prima o poi uscirà e a sua volta dovrà vendicarsi dei suoi aguzzini. Una volta liberato il suo unico scopo sarà quello di scoprire le ragioni di tanta malvagità e il nome del suo carceriere cioè di colui che si è voluto vendicare per qualche torto subito. Si profila dunque una vendetta incrociata: Oh Dae-su vuole vendicarsi di chi si è vendicato di lui tenendolo prigioniero per 15 anni! Dove non troveremo una vendetta incrociata è nel terzo ed ultimo film della Trilogia: *Lady Vendetta*. In questo film il desiderio di vendetta ed il suo compimento hanno un percorso lineare: sono univocamente indirizzati verso una sola persona , non solo da parte della protagonista, ma anche da parte di numerosi altri danneggiati e quindi tutti desiderosi di vendetta. Lee Geum-ja, tredici anni prima dei fatti narrati nel film, viene ingiustamente accusata del rapimento e dell'assassinio di un bambino di sei anni. Viene imprigionata: la lunga detenzione le servirà da un lato per covare la propria vendetta, ma dall'altro per dare una svolta in senso positivo alla propria concezione di vita. Attraverso bellissimi flashback la troviamo impegnata ad aiutare le compagne di cella, ad offrire consolazione e aiuto, in uno spirito di umana solidarietà, che non sarà dimenticato mai dalle altre donne. Tutto questo non contraddice il desiderio di vendetta per chi la ha ingannata: si tratta di Mr. Baek, l'autore del rapimento e dell'assassinio del bambino, per il quale la colpa era poi ricaduta sulla donna. In realtà si scoprirà subito che Baek è un omicida seriale di bambini e quindi una ideale lunga fila di persone vive col medesimo desiderio di vendetta. Il film è la storia della metodica preparazione della vendetta da parte di Lee Geum-ja, che in qualche modo vuole sporcarsi le mani il meno possibile e per questo coinvolge genitori e parenti delle altre vittime, in un comune sodalizio cementato dalla passata terribile esperienza di ciascuno e dal comune desiderio/dovere di esercitare la vendetta che viene da tutti considerata non atto gratuito, ma vera e propria giustizia. Assistiamo ad una serie di scene meravigliose che evocano la tragedia greca: le persone assetate di vendetta radunate da Lee Geum-ja in uno stesso luogo (guarda caso un'aula scolastica!), hanno un'unica voce, un'unica volontà e un unico compito e nell'insieme sono esattamente come il coro delle antiche tragedie. La Trilogia della vendetta di Park Chan-Wook rappresenta, come si evince da quanto abbiamo finora descritto, uno dei progetti cinematografici più grandi ed ambiziosi del nuovo secolo e soprattutto il progetto più riuscito e vincente. Ma, chiuso il progetto con Lady Vendetta, sarebbe erroneo pensare che Park abbia definitivamente chiuso anche il tema. Come abbiamo detto, il regista Coreano è assolutamente convinto non tanto che tutto il mondo sia una "Corea", con le sue ingiustizie e le vessazioni cui sono sottoposte le classi più umili, ma che il male comunque è sempre dietro l'angolo e un mondo liberato dal male e dalla cattiveria è un'utopia. Ecco che dunque c'è sempre la possibilità che scatti la vendetta di fronte ad un male subito,soprattutto in assenza di giustizia. Per questi motivi, anche lontano dalla Corea, nella sua prima (e per ora unica) esperienza hollywoodiana, si ripropone il tema della vendetta. Parliamo del film dal titolo assai significativo,

segue a pag. successiva

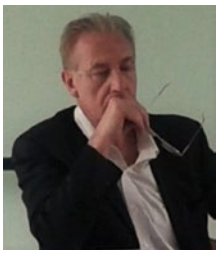
segue da pag. precedente

Stoker: un titolo che non a caso evoca il creatore di Dracula e la sete di sangue che nel film caratterizza, proprio come in Lady Vendetta, la protagonista della storia, la giovanissima India (Mia Wasikowska), privata improvvisamente del padre morto in circostanze poco chiare, al quale era legatissima e costretta poi a convivere con uno zio avventuriero ed arrivista che vorrebbe prenderne il posto. Siamo negli schemi del thriller psicologico che non a caso si richiama esplicitamente ad Hitchcock di Vertigo e che riserverà colpi di scena, cui non è certo estraneo il sentimento di vendetta che India nutre nei confronti dello zio. E ancora, dove il concetto di vendetta ritorna ancora più prepotentemente è nell'ultimo capolavoro di Chan-Wook, *The handmaiden*. Tratto dalla novella Fingersmith dell'inglese Sarah Waters, Park Chan-Wook ha la geniale idea di trasferire l'ambientazione in Corea, nel 1930, e cioè nel cuore della occupazione giapponese. Questo spostamento è utile per due motivi: da un lato e sullo sfondo per accennare alla situazione che si è venuta a creare con l'occupazione, ove le famiglie coreane altolocate, come quella a cui appartiene la protagonista Lady Hideko (Min-hee Kim), sono state ben pronte a salire sul carro del vincitore giapponese, continuando a prosperare nel lusso e in passatempi erotici che il proprietario della lussuosa villa, l'anziano e decadente zio Kozouki (Jin-woong Jo) organizza per i suoi amici e vicini; e in secondo luogo per dare uno spessore particolarmente orientale all'erotismo che vede coinvolta Hideko con la sua ancella Sook-Hee, figura fondamentale e centrale della storia, che non a caso dà il nome al romanzo e al film stesso. Con la coerenza tipica di Park, ritorna anche in questo film la sua concezione della realtà e della vita di stampo pessimistico: *The handmaiden* è un thriller interamente costruito sul tentativo di raggiro e di truffa da parte di un avventuriero che si finge conte. Ma anche gli altri personaggi, senza eccezione alcuna, sono campioni di doppiezza e di ambiguità. C'è insomma, da parte del regista,uno scavo psicologico nella mente contorta dei personaggi, ove nessuno sembra esente da tratti di follia: la loro indubbia intelligenza e sensibilità è sempre al servizio del male. In questo film, proprio come in *Stoker*, tutti mentono,e ognuno ha un differente punto di vista sugli altri, considerati sempre in maniera strumentale, che orienta le proprie azioni. In questo quadro le donne appaiono molto più attrezzate degli uomini quanto a furbizia e capacità di cogliere i momenti favorevoli. Nella recente Conferenza stampa che il regista ha tenuto a Firenze nel corso della retrospettiva delle sue opere, egli ha enfatizzato questo aspetto definendo il film una sorta di apologia dell'universo femminile. Un universo che, se orientato al male, è capacissimo delle azioni più cattive ed anche delle re-azioni più violente sotto forma di vendetta.

Marino Demata

Cinema e psicoanalisi

Coscienza, sogno, illusione



Massimo Esposito

Ingmar Bergman, *Il posto delle fragole*, 1957, una storia di meditazione sulla vita e sulla morte; è un film che tratta dei ricordi della vita passata e dei rimpianti per le occasioni perdute di un'esistenza più felice ormai non più raggiungibile per l'imminenza della fine del proprio tempo. *Il posto delle fragole* è un film sul tempo, protagonista del racconto, sul cambiamento che opera in noi, sulla paura della morte e sulla maschera che ogni uomo indossa per risolvere *(al meglio)* i propri limiti celando dolori e passioni. Costruito in modo che la *memoria s'intrecci con la realtà*, il film si sviluppa su tre passaggi, tre tappe simboliche; il viaggio, l'infanzia e la riconciliazione con se stesso. *Prologo.* Il vecchio medico professor Isak Borg la notte prima della partenza per Lund dove si recherà per ritirare un prestigioso premio accademico, ha un incubo. Di seguito raccontato in prima persona. *[...] ho fatto un sogno strano e molto spiacevole. Ho sognato che facevo la mia passeggiata mattutina per le solite strade. Era molto presto e non si vedeva anima viva. [...] Proprio in quel momento passai davanti a un negozio di ottica che ha per insegna un grosso orologio con l'ora esatta. [...] Con mia sorpresa vidi che le lancette dell'orologio erano scomparse, il quadrante era cieco, inoltre qualcuno aveva squarciato i due occhi, che ora mi fissavano come due ferite infette e acquose. Istintivamente tirai fuori il mio orologio per controllare l'ora, ma scoprii che anche la mia vecchia fedele cipolla d'oro aveva perso le lancette. La portai all'orecchio per controllare se funzionava. E sentii i battiti del mio cuore, rapidi e irregolari. [...] Il cuore si calmò e decisi di tornare a casa. Con sollievo vidi che c'era qualcuno all'angolo della strada, girato di spalle. Mi affrettai a raggiungerlo e gli toccai il braccio. Si voltò di colpo e con orrore scoprii che sotto il cappello di feltro l'uomo non aveva volto. Ritirai la mia mano e nello stesso istante l'intera figura crollò come se fosse fatta di polvere o di trucioli. Sul marciapiede non rimase che un mucchio di vestiti, l'uomo era scomparso senza lasciare traccia. [...] Un corteo funebre avanzava lentamente in direzione della chiesa, in testa veniva un carro mortuario vecchio stile e in coda delle carrozze a nolo d'altri tempi, tirate da cavalli scheletrici, curvi sotto il peso di enormi gualdrappe nere. Il carro funebre stava giusto per arrivare davanti al portale della chiesa, quando improvvisamente cominciò a ondeggiare e beccheggiare come un vascello in tempesta. [...] L'enorme carro funebre ondeggiava cercando l'equilibrio sulle sue tre ruote; improvvisamente la bara scivolò fuori, cadde sulla strada e si ruppe. [...] Dalla bara una mano mi afferra per il braccio, tirandolo a sé ed io posso riconoscere nel volto del morto il mio proprio viso.* Al risveglio, dopo aver chiesto la colazione alla governante, decide di non affrontare il viaggio in aereo ma in automobile e la nuora Marianne si offre di condividere il viaggio con lui. *Il viaggio*, durante il viaggio Marianne, la nuora, lamenta il cattivo rapporto di Isak con il figlio Evald. I due compiono una deviazione verso la vecchia casa di Isak che si lascia trasportare dai ricordi. Rivede, con gli occhi della memoria, la cugina Sara, amore adolescenziale, raccogliere le fragole. Successivamente una giovane, che somiglia molto alla cugina Sara, chiede a Isak un passaggio per sé e due suoi amici. Una breve sosta per fare benzina e dopo aver pranzato in una trattoria, i due giovani discutono in modo appassionato sull'esistenza di Dio. Ripartono e il percorso prevede una deviazione per visitare l'anziana mamma ultranovantenne. La donna lamenta la solitudine in cui vive nonostante i numerosi nipoti e pronipoti nessuno le fa mai visita. I vecchi ricordi riemergono alla vista dei giocattoli e vecchie foto che la madre mostrerà e, come spesso avviene, i ricordi del passato risultano addolciti dalla nostalgia mentre i dolori sono attenuati dal tempo. Dopo la breve sosta, si rimettono in viaggio e, mentre Marianne è alla guida, Isak si addormenta e viene colto da un nuovo incubo. La cugina Sara lo costringe a guardare in uno specchio il proprio volto di anziano e lo informa che presto dovrà morire. Successivamente gli annuncia che sposerà Sigfrid e va in casa ad accudire il suo bambino. Isak bussa alla porta ma viene ad aprirgli un severo insegnante che lo conduce in una classe e lo interroga contestandogli le risposte e dandogli dell'incompetente. Lo accusa poi di egoismo, di scarsa empatia e incomprensione e gli infligge come condanna la solitudine. Isak si risveglia di colpo esclamando: *Forse ho finito col non amare più, ed è per questo che sono*

"Il posto delle fragole" (1957) di Ingmar Bergman nel 1957

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

morto, anche se sono vivo". Marianne, la nuora, confessa che il marito ha un carattere freddo e insensibile al punto di non accettare la gravidanza in corso. Isak riconosce in questa intima confessione i tratti del suo carattere e ne rimane molto turbato. Finalmente giungono a Lund dove si svolgerà la cerimonia di premiazione alla carriera di Isak. Il viaggio e gli incubi hanno compiuto un lavorio profondo sul carattere di Isak che nel frattempo si attiverà per riavvicinare il figlio a Marianne. Isak ha ottenuto una sorta di "riconciliazione con il tempo" e con se stesso; quella sera dormirà serenamente. *L'odore dell'infanzia*, esiste forse per tutti un posto delle fragole, un luogo dove rimane intatta la magia dell'infanzia, l'io che eravamo. Il gusto e gli odori sono tra i "canali chimici" più importanti per la comprensione del mondo. I sapori e gli odori forniscono nella realtà uno dei legami più significativi con il nostro cervello, e sono a loro volta in grado di attivare emozioni e ricordi molto concreti. Ricordi e esperienze passate possono metterci davanti a uno specchio e farci vedere quello che siamo diventati e quello che abbiamo perduto; tuttavia anche quello che forse possiamo ancora ritrovare. La Madeleine di Isak Borg, vecchio professore egoista e scorbutico, prende forma dai suoi incubi. Da lì i ricordi prendono a *intrecciarsi alla realtà*, trasformando il viaggio verso Lund in una sorta di pellegrinaggio, in cui le confessioni della nuora, i sogni e i ricordi dell'infanzia sono come tappe di un cammino all'interno di se stesso. Il vedersi attraverso la percezione dell'altro, la visita alla madre, gli lasciano intravedere i suoi fallimenti, il vuoto della sua solitudine e quelle verità che sembrano volergli comunicare i suoi incubi: *"Sono morto. Anche se sono vivo".* Mentre la presenza della nuora Marianne, la freschezza del ricordo della cugina Sara aprono una porta alla riconciliazione. [1] *La Maschera*, il tema della maschera è presente in molti film di Bergman. Della sua infanzia infelice scrive: *"Credevo di capire di essere stato un bambino non desiderato [...] Il diario di mia madre ha in seguito confermato questa mia impressione [...]. "Forgiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che fare con il mio vero io. Non riuscendo a tenere separate la mia maschera e la mia persona, ne risentii il danno fin nella vita e nella creatività dell'età adulta. A volte dovevo consolarmi dicendo che chi è vissuto nella menzogna ama la verità".* E poi: *"Modellavo un personaggio che esteriormente somigliava a mio padre ma che ero io in tutto e per tutto. Io, sui trentasette anni di età, tagliato fuori dalle relazioni umane, che recidevo i rapporti, autosufficiente, chiuso, non solo abbastanza fallito, ma completamente fallito. Coronato da successo, però. E bravo. E per bene."* Allargando lo sguardo analitico oltre il film, non recente ma sempre attuale per temi legati all'essenza dell'umano, si può ascoltare avanzare con sempre maggior violenza il rumore di fondo di una società dove il benessere individuale, l'attaccamento ai valori economici, i rapporti con la famiglia e con gli altri formano uno scenario, una sorta di incubo Kafkiano, da cui ormai sono già emersi da tempo, l'estraneità, l'isolamento, la paura e un'idea ostile e negativa della vita. *Il posto delle fragole*, è un film che parla soprattutto dell'assenza del dolore o meglio di un inconsapevole dolore del futuro perduto. La vecchiaia, la giovinezza, l'infanzia, i genitori, i figli, le occasioni perdute, la nostalgia, l'amore, sono i temi intorno a cui si gioca un' assenza di futuro in grado di risucchiare tutto il presente. È la storia di un viaggio, onirico, metaforico, quanto reale. Un viaggio che forma una sorta di "clinica" per allontanarsi dal tempo della morte e una tenace battaglia contro la maschera che ha indossato. Nella sua biografia, *"Lanterna magica"*, il regista scrive: *"La verità è che io vivo sempre nella mia infanzia, giro negli appartamenti in penombra, passeggio per le silenziose vie di Uppsala, mi fermo davanti alla Sommarhuset ad* ascoltare *l'enorme betulla a due tronchi. Mi sposto con la velocità di secondi. In verità, abito sempre nel mio sogno e di tanto in tanto faccio una visita alla realtà"*. Padre di nove figli, alla morte della quinta moglie Ingrid si ritira sull'isola di Faro, nel Mar Baltico. Qui, nella sua casa, muore il 30 luglio 2007

Massimo Esposito

Filmografia: *Il posto delle fragole*, 1957 – *Il settimo sigillo*, 1956

[1] Note: Panezio, sosteneva che l'uomo non portava sulla "scena" della vita la sola maschera (prosopon) generica dell'essere umano, ma anche quella che caratterizzava la propria individualità fin dalla nascita alla quale, successivamente, se ne aggiungevano altre due: una terza, determinata dalle vicissitudini della vita, e una quarta caratterizzata dalla sua attività. Nietzsche l'uomo non è costituzionalmente in grado di abbracciare l'essere, comprenderne il significato, ma può solo coglierne le maschere, ovvero l'apparenza. Carl G.Jung, sui temi universali (archetipi) dell'inconscio collettivo, chiamò "Persona" (nel senso etimologico di maschera) quel ruolo o copione che ognuno svolge in determinate circostanze per rispondere alle richieste del mondo esterno.) Pirandello attraverso la metafora della maschera spiega come l'uomo si nasconda dietro una "maschera", che non consente di conoscere la propria personalità. Nella realtà quotidiana gli individui non si mostrano mai per quello che sono, ma assumono una maschera che li rende personaggi e non li rivela come persone.

Il Cinema per la Mente - Il posto delle fragole
Link: https://youtu.be/uNI1r382CrM

AMICI DELLA MENTE ONLUS

La memoria audiovisiva e l'archivio dei sogni

Andrea Segre e il sogno del lago salato

Elisabetta Randaccio

Il senso del premio "Zavattini" promosso dall'AAMOD Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico è quello di invitare i filmmaker, soprattutto i più giovani, a servirsi per i loro documentari e fiction dello straordinario materiale che lo stesso Archivio dell'AAMOD, ma anche altre cineteche italiane, conservano. Si tratta della testimonianza per immagini in movimento della gran parte della storia d'Italia: eventi storici, fotogrammi, pellicole giornalistiche, ma pure amatoriali; tutto è utile allo studioso per capire il passato, ma anche a un regista desideroso di filmare una determinata vicenda con dei riferimenti prodromici. Il

riconoscimento intitolato a un gigante del cinema italiano, Cesare Zavattini, peraltro uno dei fondatori dell'AAMOD, ma pure della FICC, insomma di svariate associazioni indirizzate a far crescere la mente e la coscienza del pubblico, avrà sei finalisti, che matureranno il loro progetto iniziale con workshop supervisionati da esperti e, in seguito, ci saranno tre vincitori, i quali, oltre a un premio in denaro, avranno l'opportunità di utilizzare gratuitamente per i loro lavori il materiale dell'AAMOD. Il premio "Zavattini" è stato presentato nelle scorse settimane a Palermo, Roma, Milano e a Cagliari, dove ne è stato testimonial il regista Andrea Segre,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che ha approfondito il tema del confronto tra l'uso del materiale d'archivio e il girato inedito per la costruzione di un film. L'esemplificazione è stata la proiezione e la discussione del suo affascinante documentario *I sogni del lago salato* del 2015. Segre, il quale ha evidenziato come già in precedenza per alcune sue opere "abbia utilizzato spesso materiale d'archivio, specificatamente anche dell'AAMOD", ha ricordato quanto, nel nostro paese, siano presenti cineteche di rilevanti gruppi industriali contenenti immagini straordinarie; in genere si tratta di archivi ben tenuti e non a scopo di lucro. Certo, le aziende che li detengono, se acconsentono a prestare il loro interessante materiale, ovviamente non amano sia gestito dai filmmakers per screditarle o criticarle. Proprio evocando il bell'archivio posseduto dall'ENI, Andrea Segre ha ricordato come è nato il suo documentario, un progetto non su commissione, originato dall'idea di un viaggio in Kazakistan, uno di quegli itinerari "originali e impossibili", che, a loro volta, hanno dato l'imput a un progetto voluto dal regista e indirizzato ai giovani: "Fuori rotta", bando per cortometraggi su questo genere cinematografico per autori sino ai 30 anni. *I sogni del lago salato* ci racconta, in maniera estremamente originale, lo sprofondare di un popolo in una grande bugia ideologica: crescere con un progresso a tutti costi, senza badare né al futuro né alle conseguenze. Così come è accaduto in Italia, tra gli anni cinquanta e settanta: il sogno ambizioso di chi si voleva lasciare dietro le spalle le miserie e i traumi della seconda guerra mondiale, di chi voleva mutare in "meglio" la propria esistenza e quella dei propri figli e, magari, dei propri nipoti. Insomma, accettare le proposte del benessere in una sorta di "pacchetto tutto compreso" considerato sicuro e allettante. Il sogno di un mondo senza povertà o ristrettezze, dove avere il superfluo significava aver raggiunto uno stile di vita, anche una generazione prima, inimmaginabile. Ovviamente sembrava un processo infinito e inarrestabile. D'altronde, questo 'sogno' lo hanno costruito e incrementato con acuta abilitá i grandi gruppi di potere economico politici. Noi ora sappiamo quanto è costato: uno schianto inarrestabile non solo nelle crisi e nella recessione, ma il delinearsi, per esempio, del grande ossimoro tra salute e lavoro, tra mutazioni antropologiche e confusioni sociali, una striscia di degrado saldata su alcuni miglioramenti, spesso solo apparenti. Questo "sogno" è reiterato, come da manuale di economia capitalista, in altre nazioni che presentino, in linea di massima, le stesse caratteristiche dell'Italia del dopoguerra. Andrea Segre conosceva i grandi cambiamenti svoltisi nell'ultimo decennio in Kazakistan e ha deciso di andare a vedere di persona un luogo apparentemente così simile, almeno nei presupposti economici, al nostro paese negli anni del boom. Il regista veneto ha sottolineato come lo abbia spinto anche "la curiosità per comprendere una nazione non conosciuta, una tappa nella mia ricerca filmica. Avevo parlato con alcuni italiani, i quali lavoravano in Kazakistan e mi avevano descritto una situazione che mi aveva associato quella del mondo dei miei genitori." Andrea Segre si trova, insomma, davanti alla sua cinepresa, un territorio in via di stravolgimento. Ancora sono presenti infinite steppe, piccoli villaggi rurali che sopravvivono di pastorizia, ma sorgono, come le nostre famose "cattedrali nel deserto", enormi aziende petrolifere intente a espropriare terre, promettere posti di lavoro ai contadini, o, meglio, ai loro figli. Le strade sterrate lasciano il posto alle ferrovie per merci che trasportano costantemente silos di petrolio, i piccoli paesi si spopolano e muoiono, mentre la grande città, ormai, somiglia a una classica metropoli occidentale, anche nell'estetica. Un enorme cartellone pubblicitario con un giovane bello e ben vestito incita a venire a cercare una posizione ("un sogno") a tutti quelli che vogliono intraprendere una carriera nel business dell'oro nero. I kazaki somigliano, in questo senso, agli italiani del recente passato: vogliono realizzarsi, desiderano uno stipendio meno risibile (un professore in pensione prende circa 150 euro), immaginano un mestiere redditizio come aprire un ristorante tipico. Chi ha lasciato il villaggio natio ritorna esclusivamente per una piccola nostalgia di un giorno, poi si ritorna in città, dove ci si sente maggiormente considerati e felici. Ma come Andrea Segre realizza questo documentario, nello stesso tempo, su un fallimento già annunciato e sulla resistenza della memoria (quella kazaka, ma pure quella italiana)? Il regista, servendosi di un montaggio di grande effetto emotivo, ci mostra in alternanza, non necessariamente congrua, immagini del Kazakistan agricolo, sempre più misero o in forte cambiamento, con materiale di repertorio dell'ENI e, con un'idea originale, filmini della propria famiglia. Così, si delineano, in maniera assai particolare, le declinazioni del sogno del benessere. La ragazza kazaka che racconta la sua esperienza di lavoratrice nell'azienda petrolifera va di pari passo con le interviste fatte agli ex contadini pugliesi e siciliani, nei primi anni sessanta: sono ragazzini, giovani o anche quarantenni, i quali esprimono la loro gioia di essere stati assunti dall'ILVA di Taranto o dal complesso petrolifero di Gela. Sono ancora modesti nel vestire, parlano con difficoltà, ma i loro occhi brillano dell'ottimismo per il futuro che vedono comporsi, niente più paghe dai caporali o padroncini, c'è lo stipendio fisso della fabbrica. Vediamo anche come una ruspa butti giù alberi, sconvolga un paesaggio mediterraneo unico, ma la voce fuori campo ci indica come in "quel luogo brullo" nascerà un'industria che cambierà il volto all'arretrato Sud d'Italia...L'elemento, però, affascinante del film di Segre, è l'inserimento dei fotogrammi dei super 8 della sua famiglia, dove veramente si evidenzia, nei gesti quotidiani, quell'entusiamo generazionale, sicuramente un po' cieco, ma capace di ricostruire, comunque, un paese, anche nel morale o nella cultura popolare. La bella mamma di Segre è una ragazza che lascia Chioggia, dopo il matrimonio, per andare a vivere a Venezia, "la città". La vediamo in piccoli istanti di un'esistenza tutta indirizzata alla gioia del presente così sereno e diverso dall'angoscioso passato. Eccola mentre va in gita con le amiche o si fa riprendere nel suo villaggio di pescatori, poi col marito a Venezia, vestita con abiti dalla foggia più moderna e comoda, mentre balla il twist, con i bambini tanto voluti e amati (siamo in epoca di baby boomer). Segre ritaglia i primi piani, gli occhi che guardano lontano, una fiducia nel domani incrollabile. *I sogni del lago salato* risulta, in questo modo, essere strutturato a vari livelli, uno "strano" documentario dove il presente kazako filmato con cura tecnica nelle sue contraddizioni, anche paesaggistiche, sembra reiterare un falso sogno, già visto e morto in altre nazioni, voluto sempre dagli stessi poteri forti (per esempio, l'Italia possiede un ricchissimo investimento nei pozzi e nelle aziende dell'oro nero di questo stato) che, nel caso del Kazakistan, coincidono pure con un governo estremamente autoritario il quale non lascia possibilità di scelta ai propri cittadini sul piano economico e sociale. Nel nostro tempo pure in Kazakistan sanno perfettamente quali saranno i disastrosi danni ecologici di quel tipo di sfruttamento industriale, ma la moneta di scambio è sempre quella: povertà, miseria contro benessere e sicurezza economica. Segre ci mostra anche come la memoria del recente passato possa ancora resistere e non solo in qualche statua sbrecciata. Un pastore, per esempio, vive solo (raggiunto qualche volta dai figli, i quali risiedono in città) in una piccola casa di quello che un tempo era stato un villaggio rurale vivace. Si ricorda la casa del popolo dove si andava a giocare a carte, persino il cinema, molto amato dai suoi concittadini dove, una volta, venne a esibirsi una celebrità. Le rovine di questo paese sono deprimenti, il pastore resiste per un desiderio di memoria quasi assurdo, resistenziale. A qualche miglia da lì, i nuovi ricchi stanno costruendo le loro ville per le vacanze, ma non sarà certo come prima, anche quella è un nuovo tipo di trasformazione demografica.

"I sogni del lago salato" (2015) di Andrea Segre

Elisabetta Randaccio

Teatro

Stivalaccio Teatro

Giovane compagnia veneta alla riscoperta della commedia dell'arte

Giuseppe Barbanti

Commedia dell'arte e teatro popolare. La storia del teatro in Italia e in Europa è fortemente segnata da questo abbinamento: dopo la rivoluzione attuata da Carlo Goldoni della vita teatrale, le suggestioni della commedia dell'arte hanno continuato ad esercitare in Italia un influsso sulle produzioni teatrali anche per tutto il '900 in modo più originale e critico nell' opera di Anton Giulio Bragaglia e in maniera forse meno ricercata ma sicuramente di grande ricaduta popolare in allestimenti come l'"Arlecchino servitor di due padroni" del Piccolo di Milano. Ma , accanto ai grandi nomi, va ricordato la nascita e l'affermarsi negli ultimi quarant'anni in area veneta, di una serie di compagnie che si sono dedicate al repertorio della commedia dell'arte, continuando a lavorare su canovacci e teatro all'improvviso e ottenendo riconoscimenti in Italia e all'estero per questo loro impegno. Si inizia con il Tag Teatro alla giustizia, la cui attività, dopo le affermazioni all'estero, trova in Italia lo spazio ideale per avere adeguato apprezzamento nei Carnevali di Venezia affidati negli anni '80 alla direzione di Maurizio Scaparro, si prosegue con Pantakin da Venezia, guidata da Michele Modesto Casarin, che ha ottenuto particolari riconoscimenti nell'ambito delle edizioni della Biennale Teatro di inizio millennio per arrivare all'attività di Stivalaccio Teatro, compagnia veneta selezionata per rappresentare l'Italia a metà giugno alla terza edizione del prestigioso Festival Internazionale Commedia dell'Arte di Nizza diretto con il loro ultimo spettacolo di commedia dell'arte e teatro popolare "Romeo e Giulietta – l'amore è saltimbanco". Ne parliamo con Marco Zoppello, uno dei fondatori della compagnia assieme a Anna De Franceschi e Michele Mori, regista e interprete nei panni di Arlecchino dei principali spettacoli della compagnia <<Si tratta del secondo capitolo de "La Trilogia dei Commedianti", un progetto che nasce nel 2013, dall'incontro con un testo di Luigi Rasi: I Comici Italiani. Da questa raccolta di biografie prende le mosse l'idea di raccontare la storia di due comici italiani realmente esistiti nel sedicesimo secolo: Giulio Pasquati, padovano e Girolamo Salimbeni, fiorentino, di cui si raccontano le gesta. Sopravvissuti all'inquisizione, trovano il modo di riscattarsi riuscendo a recitare per Enrico III, futuro Re di Francia, nientemeno che la più grande e tragica storia d'amore di tutti i tempi: Romeo e Giulietta. Si assiste dunque ad una "prova aperta", dove la tragica storia del Bardo prende forma e si deforma nel mescolarsi di trame, di dialetti, canti, improvvisazioni, suoni, duelli e pantomime>>. In Italia, a differenza di quanto accade all'estero, la commedia dell'arte incontra da sempre difficoltà a essere riconosciuta e apprezzata, quali le ragioni? <<In questa forma di teatro l'attore riveste un ruolo fondamentale, non si può prescindere dalla centralità dell'interprete. Quando la commedia dell'arte non viene messa in scena da attori preparati diventa immediatamente pretestuosa, densa di retorica e ridondante. La scommessa, in questo genere, credo sia quella di trovare un approccio che tenda a riscoprire i canoni classici secondo ritmi nuovi, con forza ed energia, giocando su diversi livelli di lettura dello spettacolo. Ci è successo, due estati fa, di rappresentare un nostro spettacolo di commedia nell'ambito della Sagra della Porchetta, in Toscana e, il giorno dopo, di essere contattati da una rassegna di Teatro Contemporaneo di un grosso teatro Veneto, questa, per noi, è la prova che si può e si deve riuscire a parlare a tutti>>. Quali le scelte imposte dalla non facile realtà di mercato in cui operate? <<Abbiamo cercato di rendere un limite, ovvero il lavorare in un gruppo ristretto per essere competitivi da un punto di vista economico, in un punto di forza: raccontare Romeo e Giulietta o Don Chisciotte in non più di tre attori ci imponeva, in qualche moo, di giustificare tale scelta. Abbiamo così deciso di creare la macro-cornice degli attori, ma poi, da mero strumento narrativo, ci siamo affezionati a loro tanto che hanno quasi preso il sopravvento rispetto ai grandi titoli che siamo andati a rappresentare>>. Riuscite a fare con i mezzi che avete il teatro che vorreste realizzare? <<Abbiamo circa dieci produzioni in repertorio, tra teatro popolare, nuovo clown e teatro ragazzi. I criteri che ci guidano sono molteplici e complicati, così come gli equilibri di una compagnia come la nostra. Al momento il percorso che stiamo facendo, le scelte di produzione e i nostri desideri sono piuttosto in linea con lo sviluppo della compagnia. Crescono i nostri sogni, i nostri progetti e le nostre ambizioni e, per fortuna, crescono le possibilità che ci arrivano e che, con molta fatica, stiamo conquistando. Certo, siamo una struttura piccola, dove tutti si danno da fare, ma forse questo nostro "spirito artigianale" è quello che ci ha permesso di fare qualche bel passo negli ultimi tempi. Una gestione totale e autonoma di un teatro potrebbe essere un ulteriore passo avanti e un bel riconoscimento per quello che stiamo facendo>>. Un ennesimo importante riconoscimento per la compagnia veneta sarà il debutto a fine settembre con l'ultimo capitolo de "La Trilogia dei Commedianti", questa volta dedicato proprio al più importante commediografo francese: Moliere." Il Malato immaginario – l'ultimo viaggio" sarà rappresentato in prima assoluta al Teatro Olimpico di Vicenza all'interno del 70° Ciclo di Spettacoli Classici e coprodotto dal Teatro Stabile del Veneto – Teatro Nazionale.

I tre artisti salutano il pubblico (foto di Anna Pierbon)

Stivaletto con Don Chisciotte (foto di Anna Pierbon)

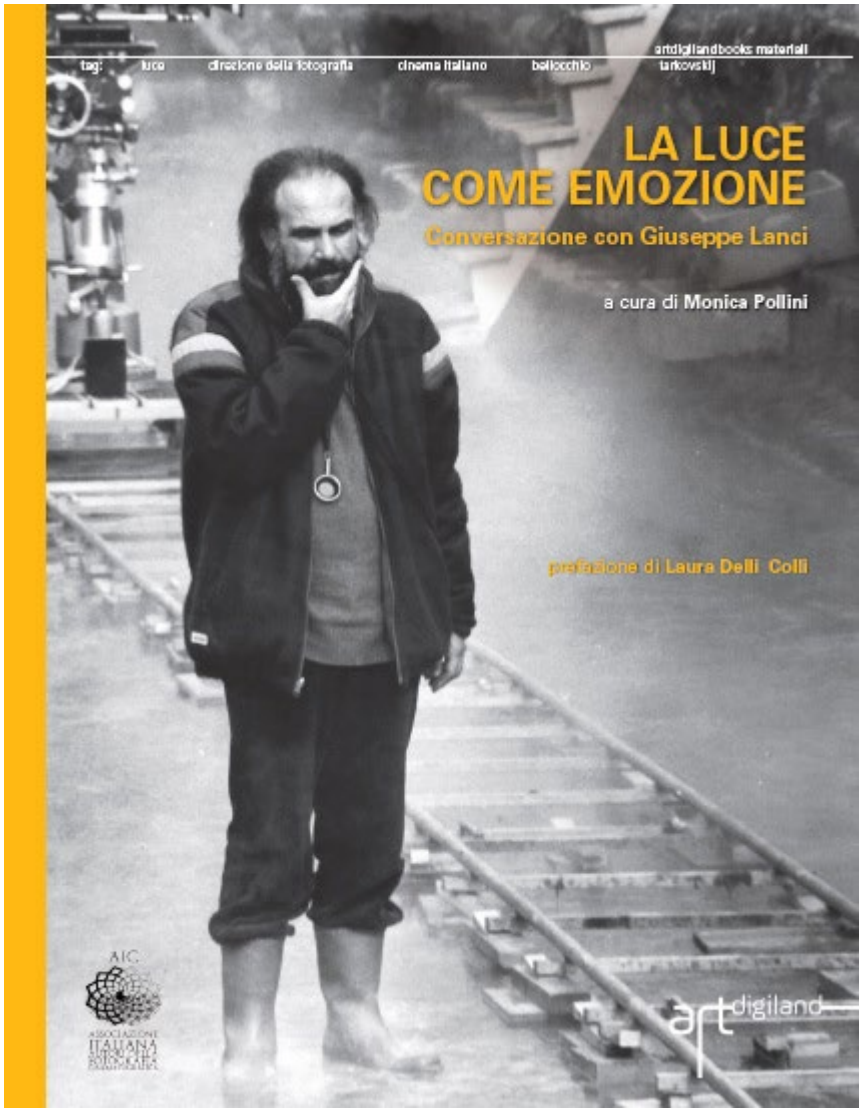
Giuseppe Barbanti

Editoria

La Luce come emozione

A cura di Monica Pollini (Artdigiland, 2017, www.artdigiland.com)

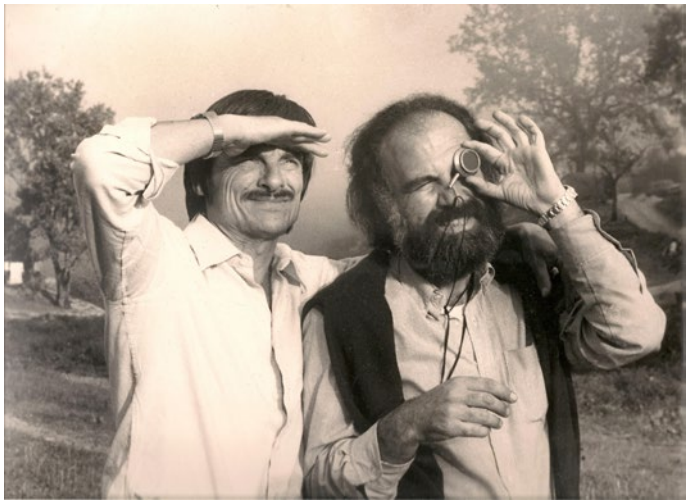
La luce come emozione. Conversazione con Giuseppe Lanci. Il libro, pubblicato da Artdigiland nell'ambito di una collana dedicata all'arte della luce nel cinema e nel teatro, è curato da Monica Pollini e realizzato con il patrocinio dell'AIC, la prefazione è di Laura Delli Colli.



La luce come emozione accompagna il lettore in una narrazione che attraversa, nel vivo del set, oltre cinquant'anni del migliore cinema italiano, e non solo. Dalla formazione al Centro Sperimentale di Cinematografia all'esperienza da operatore di macchina al fianco di Tonino Delli Colli e Franco Di Giacomo, dalle incertezze degli esordi all'immersione nella dimensione unica del cinema di Andrej Tarkovskij per *Nostalghia*, dai sodalizi artistici con Marco Bellocchio, Paolo e Vittorio Taviani, Nanni Moretti agli incontri con Bolognini, Magni, Wertmüller, Von Trotta, Cavani, Del Monte, Greco, Piscicelli, Archibugi, Luchetti, Benigni, Franchi... L'arte e il mestiere del creare la luce e l'impatto visivo del film sono resi con dovizia di particolari tecnici ma sempre nell'ambito di un approccio umanistico, e in un insieme di riflessioni che vanno dai condizionamenti produttivi alle relazioni con gli altri reparti del set e gli attori, fino al tema della "carriera" in generale. L'intervista si sofferma poi sull'ultima passione di Lanci, quella per l'insegnamento e per lo scambio con i giovani, passione che lo riporta, da docente e coordinatore didattico, al Centro Sperimentale dei suoi inizi. Foto di scena e di set illustrano questo percorso magistrale e testimonianze di registi e colleghi fanno da contrappunto alla narrazione di uno dei maggiori direttori della fotografia italiani.

Il volume è stato presentato al XII SardiniaFilmFestival INTERNATIONAL SHORT FILM AWARD. Alghero 28 giugno in collaborazione con edizioni Artdigiland.
Diari di Cineclub | Media partner

Artdigiland Ltd - 23, Griffith Downs The Crescent - Drumcondra, Dublin D9, vat n. IE 9808314G
www.artdigiland.com - info@artdigiland.com



Andrei Tarkovskij e Beppe Lanci

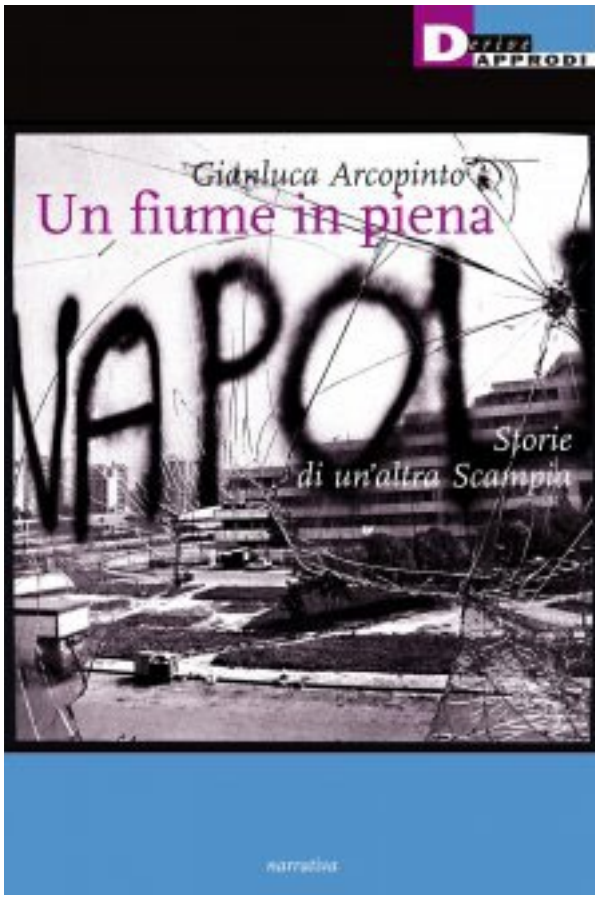
Beppe Lanci con i fratelli Taviani

Editoria

Un fiume in piena

Storie di un'altra Scampia | Gianluca Arcopinto (Derive Approdi 2014)

ISBN 978-88-6548-093-9; Pagine 128; Anno 2014; € 12,00; Collana Narrativa; Tema Immaginari Movimenti



Gianluca Arcopinto fa il produttore cinematografico. Per alcuni mesi è stato l'organizzatore generale della serie tv *Gomorra*, tratta dal libro di Roberto Saviano. Dopo 5 mesi di lavorazione e 16 settimane di riprese, Arcopinto ha lasciato il set. Non ha, invece, lasciato Scampia, scegliendo di mettersi dalla parte di una cittadinanza attiva che rifiuta di essere ostaggio dell'economia camorristica e che non vede nella risposta dell'ordine pubblico l'unica alternativa. Arcopinto arriva alle Vele di Scampia con il mondo scintillante delle riprese televisive, coi suoi problemi di costi di produzione, di organizzazione, insieme agli attori, ai registi, agli sceneggiatori e lì inciampa su una realtà fatta di persone e associazioni che resiste alla droga, che si sottrae al controllo camorristico del territorio, che denuncia l'abbandono da parte delle istituzioni, che immagina un altro sistema economico e che dà forma alla speranza di una vita decente. Che rifiuta di riconoscersi nella parabola narrativa di una famiglia di boss e chiede che si racconti un'altra storia. Di questa realtà la serie Gomorra non parla, il libro di Gianluca Arcopinto sì.

Un Assaggio: Ho iniziato questo lavoro con grande entusiasmo, convinto che questa serie fosse la più importante girata quest'anno in Italia. E poi è l'occasione per tornare a lavorare dopo qualche anno con il mio amico Maurizio Tini, con cui abbiamo fatto il nostro primo film ormai ventinove anni fa. Senza trascurare il fatto che potrò trascorrere molti mesi a Napoli, la città che oggi amo dopo averla odiata e temuta per tanti anni, quando ero piccolo e mio padre, nato qui, mi ci portava a trovare i suoi parenti: ricordo ancora il terrore che mi prendeva quando arrivavo alla stazione e cominciavo a sentire parlare la gente per strada. Me lo sono trascinato per anni questo terrore, finché venendoci a girare un altro film, ventitré anni fa, il terrore è scomparso ed è scoppiato un amore senza limiti. Qualcosa comincia a rompersi dentro di me durante l'assemblea a Scampia e nei giorni seguenti, in cui divampano le polemiche e anche in altre zone della città ci vengono chiuse le porte in faccia, mettendo a repentaglio l'inizio delle riprese, che infatti slitta di un mese e mezzo. Quel giorno dell'assemblea per me rappresenta l'emblema della vera Gomorra: il potere che strumentalizza la disperazione ma non vuole fare niente perché disperazione non sia; noi, che facciamo cinema, che quella disperazione la spettacolarizziamo, la sfruttiamo, la giudichiamo, trasformando il tutto in denaro da portare nelle nostre comode case, magari qualcuno sparandosi anche la sua dose giornaliera di cocaina – che guarda caso è un altro modo di portare denaro al Sistema, non molto diverso dalle case discografiche di molti neomelodici o dagli attori collusi o dalle location ambigue –, ma la cocaina è l'unica cosa questa che neanche chi si schiera contro le riprese a Scampia osa mai nominare, perché di questa cosa non si parla, perché tocca più o meno tutti, come dice bene Saviano nel suo ultimo libro. Dal giorno dell'assemblea a Scampia mi comincio a domandare se sia giusto fare questa serie. Me lo chiederò ancora di più quando, iniziate le riprese, scoprirò l'ammirazione negli occhi dei bambini e delle ragazze adolescenti nel guardare l'attore eroe che ha appena sparato e ucciso, imponendo la sua forza fino all'atto estremo nei confronti del nemico, del più debole, del perdente, di quello che a fine giornata di riprese se ne torna anonimamente a casa. Me lo chiedo quando per la prima volta, sotto una pioggia battente che rende ancora più tetro ciò che mi circonda, entro nelle Vele di Scampia e vedo in che stato sono ridotte e sbircio nelle case abitate e incrocio lo sguardo di chi ci vive, e intanto sento il regista e lo scenografo parlare di interventi sullo stato delle cose, alla ricerca di una realtà che però non sia troppo brutta, perché altrimenti lo spettatore cambierà canale. Come posso stare qui a parlare di inquadrature, di budget, di effetti speciali, di sangue e spari finti, quando la passerella che porta a casa Ivan, che vive sulla sedia a rotelle, è crollata e lui da casa non può più uscire e nessuno trova il modo di rimetterla a posto quella maledetta passerella, neanche quel presidente del municipio che si è indignato all'idea che ancora una volta si offendesse quel quartiere che lui governa abitando al Vomero? Riusciremo noi a raccontare il tappeto di siringhe, le stanze del buco dove la gente si va a drogare, le figure inquietanti che popolano le notti delle Vele? Ma soprattutto ci interessa raccontarle? E non raccontandole, e mettendo in primo piano la storia di una famiglia che regna sovrana sul Sistema di padre in madre in figlio, faremo bene o male? Avrà ragione Ciro Corona, che rimarrà sempre coerentemente convinto che questa serie fa male al lavoro che tanti come lui fanno in quel territorio, per strappare tanti ragazzi al loro apparentemente inevitabile destino che li porta, chi prima chi poi, a lavorare per il Sistema? O avrà ragione Gaetano Di Vaio – il produttore che è riuscito a uscire dalla droga, dallo spaccio, dal carcere e a trovare la sua strada nel cinema, nella scrittura, nella militanza attiva tra la gente, apparentemente senza un metodo, se non quello del confronto diretto e spassionato – quando nella sua opera di mediazione tra la produzione e i cittadini di Scampia sostiene che la serie *Gomorra* è comunque fonte di lavoro per tanti che non riescono ad arrivare a fine mese, e che se vista nel verso giusto può anche essere l'occasione per far scoprire un modo diverso di esprimersi a tanti ragazzi? E noi, noi che veniamo da Roma, che lavoriamo su sceneggiature scritte in riunioni a colazione, pranzo e cena da Settembrini, il bar e ristorante di Prati dove vanno quelli che fanno cinema, da sceneggiatori che sono stati a Scampia o Ponticelli o Torre Annunziata solo in visita guidata; noi che costruiamo squadre di lavoro nate durante le feste che alterano lo spirito o vacanze a Formentera o a letto; noi che il settimanale, la diaria, gli straordinari, i cinquanta euro in più; noi che se la serie va bene facciamo anche la seconda; noi siamo sicuri di avere diritto di stare qui senza abbassare lo sguardo e arrossire?
Il volume è stato presentato al XII SardiniaFilmFestival INTERNATIONAL SHORT FILM AWARD. Alghero 27 giugno in collaborazione con il prof. Marco Navone.

Diari di Cineclub | Media partner

Arrival: riproporre coraggiosamente l'umanesimo attraverso la fantascienza

Giacomo Napoli

"Arrival" è un film del 2016, decisamente blasonato sia con un Premio Oscar (miglior suono), sia con vari altri award, tra cui un premio BAFTA e due candidature ai Golden Globes. Il regista, Denis Villeneuve, è un cineasta autoriale, sicuramente sapiente e giustamente ambizioso, già in procinto di portare sugli schermi il seguito di un film storico, "Blade Runner" (in uscita nelle sale a ottobre di quest'anno, salvo contrattempi). L'opera è decisamente sopra la media, sia per la resa tecnica assolutamente impeccabile, sia per il montaggio preciso come un rasoio, sia infine per la regia dai tempi lentissimi e calcolati alla perfezione; gli effetti visivi, e soprattutto quelli sonori come giustamente evidenziato dalla critica internazionale, risultano semplici ma originali e certo degni di nota. La protagonista Amy Adams e la spalla principale, Jeremy Renner (entrambi reduci da ruoli supereroistici, la prima era la nuova Lois Lane di *Superman*, il secondo era Occhio di falco degli *Avengers*) se la cavano egregiamente nelle rispettive parti, senza necessariamente scadere in virtuosismi attoriali che non potrebbero permettersi, rimanendo ai loro posti con solido convincimento e questo importante aspetto vale anche per il tipico attore "sopra le righe", ovvero Forest Whitaker nella parte del colonnello. Il film narra dell'arrivo degli alieni sulla Terra, a bordo di dodici navi gigantesche simili a gocce di petrolio che si appostano in altrettanti punti poco strategici terrestri in attesa di… non si sa cosa. Non attaccano, non invadono, non fanno assolutamente niente eccetto far saltare i nervi all'ONU e ai vari capi di stato, cinesi, russi o americani che siano; dimostrano una tecnologia decisamente superiore alla nostra e un dispiegamento di forze sufficiente a radere al suolo il mondo intero, eppure non agiscono. Ed è qui il vero punto distintivo della pellicola, al di là di tutti i pregi già elencati: la trama. Sembra infatti, si intuisce già da subito nel film, che gli extraterrestri vogliano semplicemente comunicare con noi e per farlo, ogni diciotto ore circa, un portellone si apre in ciascuna delle enormi navi-goccia e accoglie le varie delegazioni di terrestri disposte ad entrare in contatto quasi diretto con gli spaziali, simili ad abnormi seppie senzienti. Il problema di tale approccio è proprio la comunicazione in sé, ovvero l'intraducibilità del linguaggio alieno fatto di suoni impressionanti e cavernosi e soprattutto di disegni circolari ottenuti col nero di seppia che secernono dai tentacoli e che possono plasmare in un'infinità di varianti, tutte rigorosamente simili al cerchio. Per tale ragione, da parte americana vengono messi in campo una prestigiosa linguista (Amy Adams) e uno dei migliori fisici teorici in circolazione (Jeremy Renner), ma tutti gli altri paesi non sono da meno, fino a creare rapidamente una fitta rete di professionisti che, giorno dopo giorno, tentano il contatto con i visitatori, cercando di capire le loro reali intenzioni e la loro provenienza attraverso l'insegnamento scritto della nostra lingua e la decodifica degli innumerevoli ideogrammi circolari dati dagli alieni di volta in volta, in risposta. Ma pensare che il film si limiti a questo tema, peraltro molto originale e poco sfruttato specialmente ai tempi nostri, non gli renderebbe giustizia. Il punto di partenza è in effetti l'approccio comunicativo con l'alieno, in una sorta di strenua ricerca della pace in un'epoca come la nostra che potremmo facilmente definire guerrafondaia; ma il vero cardine del discorso resta il problema dei diversi linguaggi e quindi tutto ciò che ruota attorno al concetto di civiltà come lingua scritta e di possibilità di scambio e di crescita reciproca proprio attraverso le traduzioni delle lingue delle varie civiltà (basti pensare all'importanza della Stele di Rosetta). Ci troviamo dunque di fronte ad un tentativo di riproporre uno dei temi chiave dell'Umanesimo attraverso il linguaggio (è il caso di dirlo) della fantascienza. Questo già sarebbe sufficiente a prendere in considerazione quest'opera come qualcosa di più di un semplice prodotto di genere, ma c'è ancora altro. Come in una metafora dei glifi rotondi creati dagli alieni che rimandano quasi automaticamente all'Ouroboros, il serpente che si morde la coda, presente in tutte le culture più antiche, che rappresenta la circolarità del tempo, il film ci parla proprio di questa circolarità e, in un crescendo di cadenzati colpi di scena, ci mostra una narrazione che diventa sempre più non-lineare fino a sfiorare (e a superare, in una data scena) il paradosso vero e proprio, finendo per diventare un'opera che torna costantemente e necessariamente su sé stessa, dove l'inizio non è che la fine e dove ciò che nei primi minuti lo spettatore dava per scontato e già visto, diventa lentamente nuovo e inatteso. Ciò che accadrà influenza ciò che è accaduto, in un'inversione causale degna dei migliori film sul viaggio nel tempo. Ma non è ancora tutto. Il pacifismo insito nel film non sconfina mai nella retorica anzi, si basa su una logica stringente e trae ispirazione da altri lavori simili, più o meno grandi e più o meno riusciti (impossibile non notare le citazioni da "2001: Odissea nello spazio", "Interstellar", "Contact", "il pianeta delle scimmie"); al tempo stesso i rapporti umani che vengono mostrati non scadono mai nel cliché ma riescono fino alla fine a tenersene un po' al

di sopra, quel tanto che basta a non rendere il dramma una melensaggine insulsa. In definitiva "Arrival" non è un vero e proprio film di fantascienza (anche se lo sembra) bensì un lungo, lentissimo e ben riuscito apologo sulla comunicazione e sull'identità di specie, comprensiva della propria civiltà basata sulla propria scrittura e sulla propria glottologia e fonetica specifiche. Parlare insieme per crescere insieme e per evolvere a vicenda verso un futuro comune e civile; un futuro che diventa il passato nel tempo delle due ore di montato o del battito di ciglia dello spettatore, poco importa di fronte all'infinito. Davanti a questa prospettiva, con questi punti di vista, la guerra diviene immediatamente obsolescente e inutile. Non male, per quest'epoca. Ottimo film, ovviamente consigliato.

Giacomo Napoli

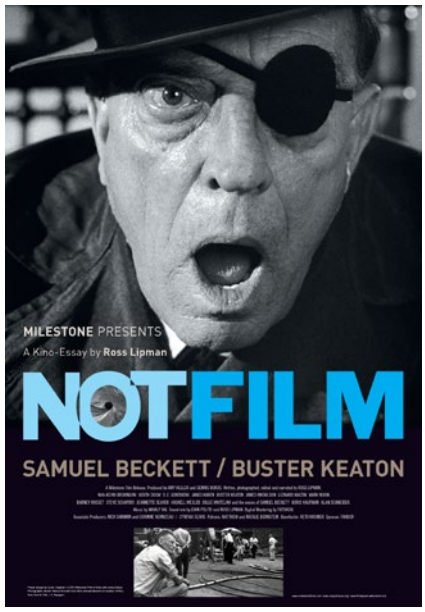
Not film

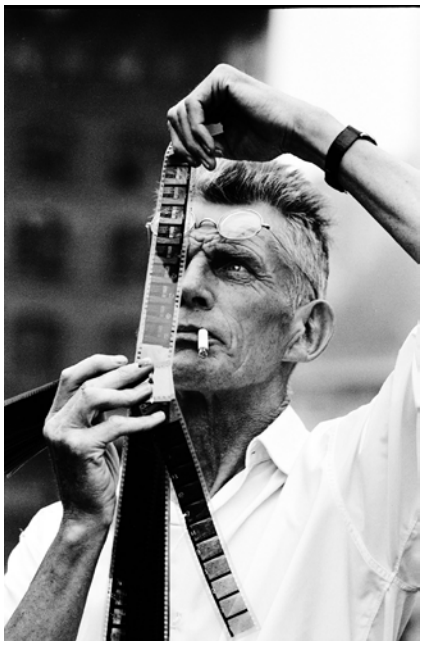
Il documentario sull'unico film scritto da Samuel Beckett, girato da Alain Schneider e interpretato dal genio della comicità muta Buster Keaton

Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana,
divina, la percezione di sé continua ad esistere.
Il tentativo di non essere, nella fuga
da ogni percezione estranea, si vanifica
di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé.
Samuel Beckett

Giulia Marras

Presentato nell'unica proiezione romana al sempre attentissimo Apollo 11 lo scorso 24 Maggio, *Notfilm* è un kino-essay, letteralmente un saggio cinematografico, che dall'Ottobre del 2015 gira i migliori festival e cineclub internazionali. Diretto dal documentarista sperimentale Ross Lipman, nonché responsabile di molti restauri di pellicole storiche tra le quali quella dello stesso *Film* (ma anche di *È tutto vero* di Orson Welles e di *Tre canti su Lenin* di Dziga Vertov), *NotFilm* ripercorre la storia dell'unico film mai scritto da Samuel Beckett, dalla produzione ambiziosa dell'editore Barney Rosset – che con la Grove Press stava rivoluzionando la storia della letteratura americana, con la pubblicazione di titoli come *Il pasto nudo* di Allen Ginsberg, *Tropico del cancro* di Henry Miller o *L'amante di Lady Chatterley* di David H. Lawrence – fino alla presentazione alla Mostra Cinematografica di Venezia del 1965. Il lavoro di "svelamento" di Lipman segue lo stesso movimento interno a *Film*: un inseguimento dell'oggetto cinematografico e della sua particolare produzione, da parte di un occhio indiscreto, bramoso di indagare segni e significati di un corto ancora oscuro ai più, incompreso ai tempi d'uscita, neanche da chi ci aveva lavorato – Buster Keaton rivelò a Venezia di non sapere minimamente di cosa parlasse, anche se giudicò lo script "tormentato e senza speranza" – rigettato infine dallo stesso Beckett. Ma ancora oggi, *Film* rimane uno degli esperimenti più curiosi della storia del cinema, forse al di sotto solo de *La Jetée* di Chris Marker, nella maniera quasi primordiale e fisica di sfruttare il mezzo cinematografico e scolpirne il senso, nel tentativo di ricostruire per immagini la coscienza umana e la memoria di essa. Come l'Oggetto (Keaton) e l'Occhio (l'obiettivo della macchina da presa) – O per object e E per eye nella versione originale – così Lipman sembra voler incalzare l'anima sfuggente di *Film* nel corpo irriconoscibile di Keaton, per la prima volta ingabbiato in una traiettoria precisa e privato del suo famoso volto, e rivelarne finalmente lo sguardo, che altro non coincide che con quello dell'autore Beckett. Unico corto realizzato di un trittico immaginato da Rosset, in cui tre grandi del teatro dovevano cimentarsi col cinema – Ionesco e Pinter erano gli altri due nomi – *Film* risponde al tormento personale e filosofico di Beckett il quale, particolarmente attento alla sua privacy e quasi cieco, era ossessionato dagli occhi altrui su di sé e allo stesso tempo morbosamente affascinato dalla cattura fotografica della macchina da presa dell'individuo: perché rappresenta contemporaneamente una ferita dell'essere e la realizzazione impossibile della percezione del sé, terrificante e rivelatrice. Sono stati proprio questi impulsi conflittuali a guidare la creazione del film beckettiano, e l'impulso di ricerca e di omaggio alla realizzazione del documentario di Lipman. Quasi con timore di violarne la privacy postuma, il regista infatti utilizza anche rarissime registrazioni rubate durante le riunioni di pre-produzione tra Beckett e i suoi collaboratori, indispensabile però per arrivare anche solo a sfiorare le intenzioni dell'autore: "Non può esserci nessuna normalità nel film dato che non c'è nessun occhio normale. Non ci può essere una visione di norma. La normalità è nell'esperienza personale dello spettatore che poi si confronterà con queste nuove esperienze". Il desiderio di approfondire il contrasto tra l'appetito di immagini e il disgusto delle immagini nasce dalla riflessione del filosofo anglicano George Berkeley "esse est percipi – essere è essere percepiti" secondo cui nulla esiste al di là della nostra percezione. Beckett cattura il disperato tentativo umano di sfuggire a questa realtà: se non viviamo nello sguardo di nessun altro, cesseremmo di esistere anche noi. È questo il desiderio di O. Ma fino a che continuerà ad esistere l'io percipiente è impossibile disfarci di noi stessi, morire: qui si aggira il tipico pessimismo beckettiano. Non basta liberarci dello sguardo impertinente dei passanti, dei vicini, degli animali né quello di Dio o della propria memoria. Finchè non avviene la piena percezione di sé, come accade alla fine del *Film*, non ci può essere morte, né paradossalmente nessuna rivelazione. Nel momento in cui la macchina da presa supererà l'angolo di immunità di 45° previsto, O non può sopravvivere alla verità per cui l'occhio (E) non è che se stesso. Beckett racconta questo concetto esistenziale in un corto di venti minuti, con 132 inquadrature e nessun suono, a parte quel Shhh a rimarcare il silenzio, l'assenza. Nonostante all'epoca nessuno l'avesse ritenuto completamente riuscito, *Film* può affascinare e terrorizzare ancora oggi, parlandoci di noi, del nostro impavido mostrare noi stessi su social network e realtà virtuali, in cui non siamo più costretti a guardarci allo specchio ma solo su uno schermo zeppo di filtri e manipolazioni. Se oggi O volesse cessare di esistere, probabilmente potrebbe riuscirci veramente, cancellando ogni traccia dal web. Eppure prima o poi dovremo tornare a fare i conti con la nostra immagine, quella reale, per riconoscerci, sperando di non spaventarci per ciò che siamo diventati.




Samuel Beckett (1906 - 1989)

Giulia Marras

Al Capone settanta anni dopo

Settanta anni fa, nel 1947, moriva in Florida il più famoso criminale di tutti i tempi: Al Capone

Andrea David Quinzi

Nato a New York il 17 gennaio del 1899 da due immigrati italiani della Campania (a 'rivendicarne' i natali sono oggi ben tre comuni campani: Angri, Napoli e Castellammare di Stabia), Al era figlio della sarta Teresa Raiola e del barbiere Gabriele Caponi (il cognome Capone sembra fu un errore dell'ufficio immigrazione all'atto della registrazione dei due coniugi all'arrivo in America). I genitori erano emigrati negli USA nel 1893 insieme al primogenito Vincenzo, nato in Italia due anni prima, e si erano stabiliti a New York nel quartiere di Brooklyn, dove sarebbero nati gli altri loro otto figli tra i quali Alfonso Gabriel, detto Al. Figlio di due onesti lavoratori che garantirono ai figli una vita dignitosa, se non agiata, Al si lasciò prendere dal suo carattere sanguigno ed aggressivo, abbandonò la scuola e si unì alle bande di ragazzi che si dividevano il controllo del territorio: "Era un ragazzo cupo e molesto – ricorderà anni dopo la sua insegnante Sadie Mulvaney – robusto e forte per la sua età, spesso collerico e quasi crudele...". Fu in quegli anni che fece amicizia con un altro ragazzo di Brooklyn di origine italiana destinato anche lui ad una sinistra fama, Salvatore Lucania, poi diventato famoso con il nome di Lucky Luciano. Nel 1913 Alfonso entrò nella *Five Points Gang*, una famigerata gang irlandese che operava nell'omonimo quartiere di Manhattan, ricordata anche da Martin Scorsese nel suo film *Gangs of New York*, interamente girato a Roma negli studi di Cinecittà ed uscito nelle sale nel 2002. A vent'anni andò a lavorare per Frankie Yale, un criminale proprietario di un bar e di un bordello a Coney Island, la spiaggia di New York. Una sera, mentre faceva il buttafuori nel locale di Yale, un suo commento pesante nei confronti di una ragazza scatenò la rabbia del fratello di lei che lo aggredì con un coltello, sfregiandolo sulla guancia sinistra. Per quella cicatrice fu soprannominato 'scarface', ma guai a chi avesse osato dirglielo in faccia. Fece sempre di tutto per nasconderla e si faceva sempre fotografare sul profilo destro per non mostrarla, pensò addirittura di farsi fare una plastica al viso. Ma il salto di qualità, la laurea di criminale, arrivò grazie al boss John Torrio che divenne il suo mentore e, all'inizio degli anni Venti, lo chiamò a lavorare a Chicago, che allora era la seconda città degli Stati Uniti. Fu qui che Al costruì il suo cupo impero del male, e fu qui che nacque il suo mito. In pochi anni, in pieno Proibizionismo, Capone divenne uno dei più importanti boss della criminalità organizzata degli Stati Uniti, gestendo il traffico degli alcolici, le scommesse clandestine, lo sfruttamento della prostituzione e reinvestendo i ricavati in attività lecite e legali. Arrivò a gestire un fatturato di centinaia di migliaia di dollari che gli consentirono di corrompere interi distretti di polizia affinché chiudessero gli occhi sulle sue attività illegali. Uno strapotere che gli consentì di intromettersi anche nella politica di Chicago facendo eleggere sindaci a lui favorevoli come William Hale Thompson e Joseph Klenha, e di corrompere, o minacciare, giudici, testimoni ed avvocati che tentavano di imporgli il rispetto della legge. Chi invece cercava di contrastarlo, o peggio di tradirlo, veniva ucciso e, nonostante le decine di omicidi che gli sono stati attribuiti, non si riuscì mai a trovare prove sufficienti per condannarlo. Questo dominio incontrastato sul regno del malaffare lo portò,

Alphonse Gabriel "Al" Capone, detto Scarface (1899 -1947)

Robert De Niro nei panni di Al Capone

ad appena 31 anni, ad essere dichiarato il "nemico pubblico numero uno" d'America. Nella storia della criminalità non c'è forse un malvivente più famoso di Al Capone. Il suo nome è diventato in tutto il mondo sinonimo di gangster e di boss del crimine, e il suo stile di vita dispendioso, il suo contorno di guardie del corpo e la sua eleganza esagerata, hanno praticamente stabilito i canoni e le caratteristiche dei capi delle bande di criminali dei romanzi e dei film. E proprio il cinema è stato il mezzo principale della creazione del mito di Al Capone dietro il quale, è bene ricordarlo, si cela pur sempre un delinquente e un crudele assassino. Tra il 1931 e il 1932 uscirono i film della trilogia che diede vita al genere gangster: *Piccolo Cesare*, diretto da Mervyn LeRoy ed interpretato da Edward G. Robinson; *Nemico pubblico*, di William A. Wellman con James Cagney, e *Scarface*, diretto da Howard Hawks ed interpretato da Paul Muni, quest'ultimo oggetto di un omonimo remake del 1983 scritto da Oliver Stone e diretto da Brian De Palma con protagonista Al Pacino. Negli anni sono stati molti gli attori che hanno impersonato il boss di Chicago sul grande schermo: da Rod Steiger, che lo interpretò nel film biografico *Al Capone* diretto nel 1959 da Richard Wilson; a Ben Gazzara in *Quella sporca ultima notte* (titolo originale Capone), di Steve Carver del 1975; fino a Robert De Niro in *Gli intoccabili* di Brian De Palma nel 1987. Un personaggio talmente famoso da riuscire a diventare anche oggetto di divertenti parodie come in *Una notte al museo 2*, del 2009; e ad essere riecheggiato addirittura nel celebre settimanale per bambini "Topolino" in storie a fumetti come *Zio Paperone e il malloppo di Al Crapone*; o *Topolino contro Al Pietrone*. La drammatica parabola di Alphonse Capone ebbe fine nell'ottobre del 1931, quando, alla fine, furono raccolte abbastanza prove per incriminarlo di frode fiscale e condannarlo ad 11 anni di reclusione, fu il crollo del suo impero. Inizialmente fu internato in una 'comoda' prigione ad Atlanta, in Georgia, ma poi fu trasferito ad Alcatraz, nel tristemente famoso penitenziario costruito su un'isola al largo di San Francisco. Da qui, a causa dell'aggravarsi della sifilide che aveva contratto da giovane, fu scarcerato nel 1939 e si ritirò in Florida, dove morì per arresto cardiaco il 25 gennaio del 1947 all'età di 48 anni. Oggi i suoi resti mortali sono nel Mount Carmel Cemetery di Chicago.

APONE FOUND GUILTY!
ME KING
CES 17-YEAR
RISON TERM
LEAGUE WARNS JAPANESE
As His Throne Tottered
U. S. SUPPORTS
MESSAGE AS
TOKYO FRETS
FOOTBALL SCORES
SEABURY SETS TRAP
TO CATCH SHERWOOD
THE WEATHER
The NEWS
is TABLOID

Giornale dell'ottobre 1931 riporta la condanna di Al Capone

Andrea David Quinzi

Un innovativo modo per finanziare i film

Claudia Marinelli

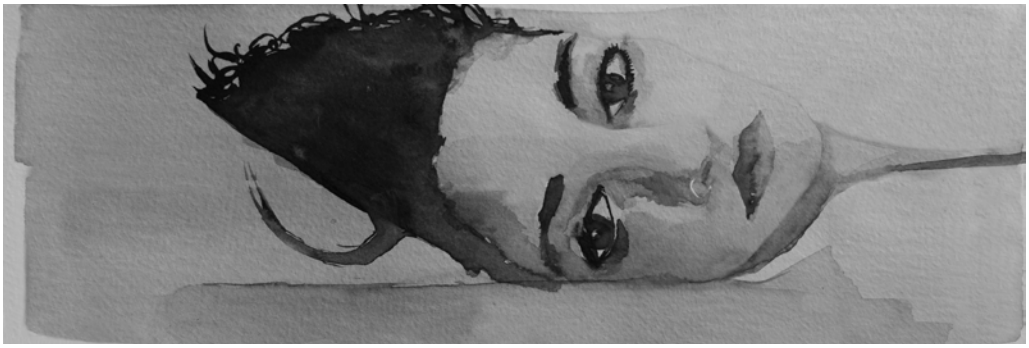
Ma quando si vuole "fare cinema" non basta mettersi dietro una scrivania e inventare il mondo parallelo dove la propria storia prende vita, bisogna confrontarsi con la dura realtà del "business": i film costano. Perché la sceneggiatura è il film, ma non vive senza uno schermo, un regista, una produzione, un direttore della fotografia, degli attori in carne ed ossa e un insieme di altre figure professionali che qui non elenco, ma che sono tutte importanti. Sul set si lavora... tantissimo e dunque bisogna essere remunerati. E allora come potevo far vivere le mie sceneggiature su di un grande schermo? Dovevo saperne di più. Ho fatto un corso di regia, per capire meglio il mondo che sta dietro allo schermo e che permette di proiettare il film e ho capito che, se volevo girare la piccola e dolce commedia che avevo scritto, dovevo trovare le risorse per farlo. Niente risorse? Niente sogni... niente film... Ciao Wendy, Zia Maria, Clara e Don Paolo... i miei personaggi, le mie creature. No, non potevo permetterlo! Cosa potevo fare? Così, un po' per caso, un po' perché "chi cerca trova", ho scoperto il crowdfunding. Che cosa è il crowdfunding? Crowd significa folla, funding significa finanziare. Crowdfunding: un finanziamento tramite la folla. Fare un film è difficile, trovare i fondi per finanziarlo è ancora più difficile. In Italia vi sono svariati modi per finanziare la produzione di un film. Si può cercare di accedere ai finanziamenti pubblici, fare domanda presso gli organi competenti, aspettare tempi lunghi e sperare che il soggetto del corto possa piacere alla commissione preposta, che poi erogherà dei fondi. Oppure si può cercare una casa di produzione (questa strada è valida anche all'estero) che si prenda l'onere di produrre il cortometraggio. Ma di produttori di cortometraggi in Italia ve ne sono pochissimi perché i corti costano e l'investimento non "ritornerà" mai. Non c'è una distribuzione per i cortometraggi e il prodotto dovrà prendere per forza la via dei festival (che spessissimo hanno una tassa d'accesso) o quella delle proiezioni private, alle quali non si fa pagare il biglietto d'entrata. Terza possibilità: ci si può autofinanziare e autoprodursi, sempre soldi permettendo. Oppure si può tentare il crowdfunding. Che cosa è? Si tratta di una forma di finanziamento online dove una persona organizza una campagna, offre dei premi e raggiunge il pubblico via mail o tramite i "social", nella speranza di ottenere da parte del pubblico delle donazioni. Come? Esistono delle piattaforme, la cui nazionalità può essere diversa, che permettono di raccogliere fondi da parte dei sostenitori di un progetto, che può riguardare il cinema ma non solo. Molti sono dei progetti filantropici, altri idee per start up, altri ancora progetti musicali e così via... Sì, ma come funziona praticamente? Ci si iscrive alla piattaforma scelta, la piattaforma dà uno spazio dove caricare il progetto, si fa in genere un video di presentazione e lo si carica, si affianca il video con una presentazione scritta più dettagliata, si chiedono donazioni anche minime per il progetto stesso, si predispongono dei premi per i generosi donatori. E, mi direte, basta questo perché piovano così soldi dal cielo? No, certo che no, vi rispondo. Il crowdfunding si fonda su di un'idea semplice: cercare la folla prima dei finanziamenti. Cosa vuol dire? Nessuno regalerà a qualcuno soldi solo perché ha caricato e presentato il suo progetto su di una piattaforma di crowdfunding, ma molte persone, se ben informate, saranno portate ad interessarsi al progetto prima ancora che si parli loro di finanziamento. Di fatto il crowdfunding incita i promotori di un progetto a cercare gente che lo ami quanto chi lo ha ideato, che ci creda tanto quanto chi lo ha pensato, che ci si appassioni allo stesso modo del suo creatore, perché queste stesse persone possano sentirsi parte del progetto come se fosse il loro. Queste stesse persone, la folla appunto, convinte della bontà del progetto, avranno voglia di sostenerlo e saranno inclini a donare. Attenzione! Non si parla di grosse donazioni, anche poco, pochissimo basterà, se a donare è appunto una vasta folla. Il mio piccolo film si intitola "Il Rosario"; prende spunto da una mia storia breve scritta anni or sono e intrappolata tra le pagine dell'antologia dove era stata pubblicata. Desidero dare alla sceneggiatura l'opportunità di "vivere" sul grande schermo. I miei personaggi sono belli, hanno tanto da dire e il loro messaggio è positivo e universale: parlano di come affrontare i grandi dolori della vita, soprattutto alla fine della vita, e non lo fanno piangendo, faranno sorridere gli spettatori. E... ho scelto il crowdfunding: una decisione presa dopo aver letto dei libri sull'argomento, aver seguito dei webinar e aver parlato con persone che avevano sperimentato la tecnica. Ho scelto la piattaforma Indiegogo, piattaforma americana che accetta progetti da tutto il mondo, anche in euro. E' una delle poche piattaforme che non richiede il raggiungimento dell'ammontare scelto per erogare le somme alla fine della campagna. Indiegogo trattiene il 5% delle somme donate più un ulteriore 3% per ogni donazione per spese di trasferimento fondi, che si possono effettuare tramite carta di credito o paypal. Caricare il progetto è semplice e il sito è supportato da un staff efficiente che risponde ai tuoi dubbi in pochissimo tempo, ed è sempre pronto ad aiutare in caso di bisogno. Sono a disposizione per domande e chiarimenti e soprattutto per incoraggiamenti per chi ancora è dubbioso, titubante o... miscredente...

La campagna di finanziamento di Claudia Marinelli per il suo breve film

Claudia Marinelli

Sono stata una "mangiatrice" di romanzi, di opere di teatro e di film prima di cominciare a scrivere narrativa per bambini e per adulti, passare poi alla scrittura per il teatro e approdare infine, in "tarda età" alla sceneggiatura e alla regia. Riuscire a creare delle storie e raccontarle su di un grande schermo è il mestiere più bello del mondo, perché l'umanità non esiste senza le sue storie

Indiegogo:
https://www.indiegogo.com/projects/il-rosario-cortometraggio/x/15645676#/



Bisoù

2017

Acquarello su carta

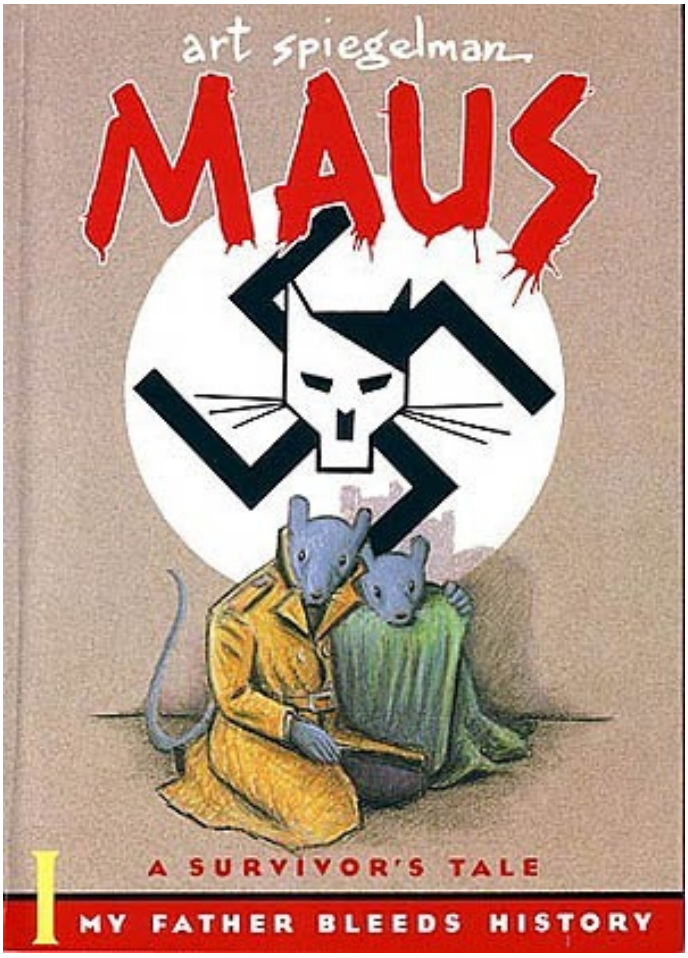
25X10

di Giampiero Bazzu

Anche la Shoah ha il suo fumetto

Davide Deidda

Sono innumerevoli e appartenenti a ogni campo artistico le opere che hanno trattato il delicato argomento della Shoah, lo sterminio nazista degli ebrei avvenuto durante la Seconda Guerra Mondiale: una delle opere che meglio è riuscita a raccontare questa tragedia è *Maus*. *Maus* (a volte sottolineato "A survivor's tale", "Una storia di un sopravvissuto") è un romanzo a fumetti scritto e disegnato da Art Spiegelman, pubblicato a episodi tra il 1980 e il 1991 sulla rivista Raw (fondata dall'autore e da sua moglie Françoise Mouly), episodi poi raccolti in due volumi. Ma cos'è *Maus*? Cosa racconta? *Maus* ha una doppio filo conduttore: è insieme il racconto biografico di Vladek, sopravvissuto all'olocausto e padre del fumettista, e la storia di come suo figlio (l'autore Art Spiegelman) abbia raccolto dai suoi racconti il materiale per questo monumentale affresco della Shoah, della sua famiglia e, riconducendolo all'universale, dell'uomo. Ho scritto uomo, si, ma quelli che Spiegelman raffigura non sono uomini nell'aspetto, bensì animali. Gli ebrei sono rappresentati come dei topi mentre i nazisti sono dei gatti (metafora semplice quanto efficace). A questi si aggiungono i polacchi, rappresentati come maiali, e altri personaggi disegnati in questa forma (come gli americani, disegnati come dei cani). Se gli incontri tra Vladek e suo figlio Art, che ascolta, appunta e registra, si svolgono a New York (per la precisione a Rego Park), la storia vissuta e raccontata dal sopravvissuto è ambientata nella Polonia degli anni '30 e '40 del Novecento. Una storia che da paesi come Czestochowa e Sosnowiek condurrà Vladek e Anja (sua moglie e madre dell'autore, anch'essa sopravvissuta, morta suicida quando Spiegelman aveva vent'anni) fino ai campi di Auschwitz e Birkenau. L'aspetto singolare di *Maus* è forse la sua esteriore semplicità: il tratto grosso, ruvido, immediato del disegno, unito alla lingua sgrammaticata di Vladek quando racconta il suo passato, regalano a una storia che ha come protagonisti (nell'aspetto grafico) dei topi un'umanità incredibile. Il topo/uomo è rappresentato nella sua quotidianità. I dialoghi, gli atteggiamenti, le movenze, tutto è rappresentato con sincerità sconcertante, tutto permeato ora dall'umorismo, ora dalla sofferenza. Ogni cosa è descritta fedelmente dai ricordi di Vladek, e il climax della persecuzione è narrato con un crescendo lento ma inesorabile. Non è un caso infatti che il primo volume di *Maus* sia intitolato "Mio padre sanguina storia". Il secondo non perde di eloquenza, intitolandosi "E qui sono cominciati i miei guai". Se infatti il primo termina con i cancelli di Auschwitz, dove campeggia la triste, sarcastica scritta "ARBEIT MACHT FREI" ("Il lavoro rende liberi"), il secondo racconta l'inferno che Vladek visse al suo interno. Il cibo diventa un lusso. L'umanità diventa un lusso. La vita diventa un lusso. Sono questi però lussi che il padre di Art riesce a ottenere, sfruttando le sue capacità di lavoro, dallo stagnaio al calzolaio, senza trascurare la sua abilità nel salvarsi nelle situazioni più estreme. Un incubo, ma lucido: ogni cosa è limpida nella sua memoria e così come gli appare ce la racconta, e diventa fumetto nelle mani dell'autore. L'importanza del mezzo non è da trascurare in un caso come questo, dove l'autore si fa portavoce della sua stessa impresa creativa. Un'impresa accompagnata da dubbi, incertezze, fragilità e sensi di colpa. Il senso di colpa involontario e inevitabile di chi è sopravvissuto e di chi non ha mai vissuto il vero orrore e non può riuscire a immaginarlo. *Maus* non è solo la testimonianza di un sopravvissuto, che sarebbe potuta essere raccontata in tanti modi, ma è un esempio della potenzialità della forma espressiva "fumetto", come linguaggio a se stante, che include sì elementi propri della letteratura così come delle arti figurative, ma che è molto di più che la semplice unione delle stesse. Disegno e testo (se c'è, dal momento che non per forza nel fumetto deve essere presente un testo) collaborano, si fondono, si dispongono in tanti modi differenti diventando qualcosa di nuovo e unico: per dirla con Eisner, "arte sequenziale". *Maus* ha ricevuto il consenso di critica e pubblico in tutto il mondo, riaprendo il dibattito sul fumetto, e oggi è considerato uno dei più alti traguardi artistici del secolo scorso e un testo sacro per chiunque si approcci al mondo del fumetto. È stato il primo (e finora l'unico) fumetto a vincere lo Special Award del prestigioso Premio Pulitzer e tra i primi a divenire un testo di riferimento nelle scuole pre universitarie e nelle università.



Copertina della prima edizione del primo volume di "Maus", del 1986.

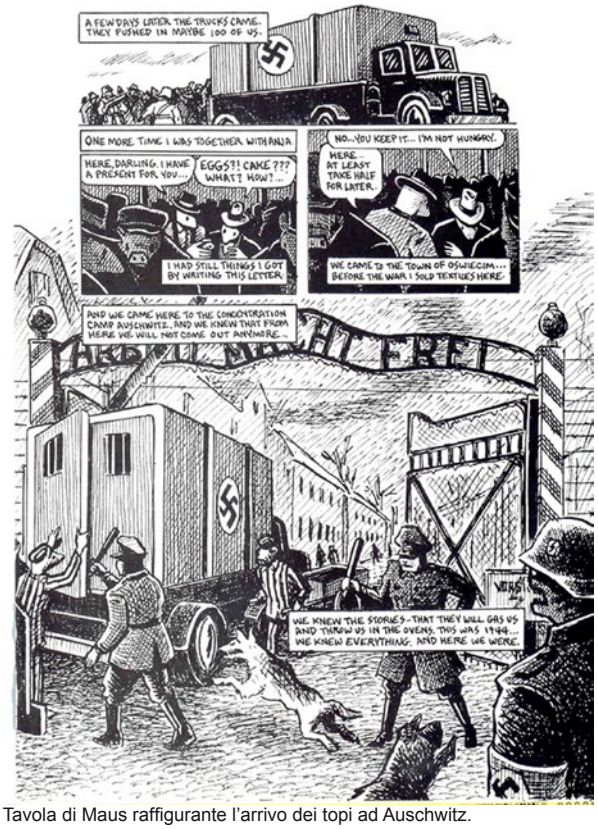


Tavola di Maus raffigurante l'arrivo dei topi ad Auschwitz.

Davide Deidda

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 565

Sommario

editoriale
Adriano Piccardi
Se il tempo non fugge p. 03
primopiano
Le cose che verranno p. 04
Mariangela Sansone
La nouvelle Nathalie p. 06
Nicola Rossello
Il vuoto della solitudine e l'accettazione del divenire p. 10
Intervista a Mia Hansen-Løve a cura di Roberto Manassero, con la collaborazione di Chiara Borroni e Lorenzo Rossi p. 14
primopiano
Song to Song p. 18
Francesco Cattaneo
La musica e il cosmo p. 20
Matteo Marelli
Il *Kinograz* all'ombra dei *Frammenti di un discorso amoroso p. 23*
Mariangela Sansone
La canzone dell'amore perduto p. 26
primopiano
La tenerezza p. 28
Anton Giulio Mancino
Gruppo di famiglia p. 30
Intervista a Gianni Amelio a cura di Fabrizio Tassi p. 37
i film
Paola Brunetta *Le donne e il desiderio* di Tomasz Wasilewski p. 43
Elisa Baldini
Libere di Rossella Schillaci p. 46
Edoardo Zaccagnini
Tutto quello che vuoi di Francesco Bruni p. 49
Rinaldo Vignati
A casa nostra di Lucas Belvaux p. 52
Manuela Russo, Paola Brunetta, Giuseppe Previtali, Claudio Gaetani, Mathias Balbi, Giacomo Calzoni
Una settimana e un giorno – The Space Between – Sole cuore amore – Alien: Covenant – Gold. La grande truffa – I guardiani della Galassia. Vol. 2 p. 55
Percorsi
Intervista a Jean-Claude Carrière a cura di Angelo Signorelli p. 62
Francesco Rossini
Screwball comedy e post-modernismo. Le fonti di *Tutto può accadere a Broadway* di Peter Bogdanovich p. 70
Tullio Masoni, Alberto Zanetti
Kommunisten di Jean-Marie Straub p. 78
Festival
Claudia Bertolè Il Far East Film Festival di Udine nell'anno del Gallo p. 85
Intervista a Ogigami Naoko a cura di Claudia Bertolè p. 87
Linda Magnoni
Lucca Film Festival e Europa Cinema 2017 p. 88
Intervista a Cristi Puiu a cura di Linda Magnoni p. 90
le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato p. 92

Cineforum Redazione | Via Pignolo 123 | 24121 Bergamo | T. 035 361361 F. 035 341255

Americo Sbardella e il vento del Filmstudio

Stefano Pierpaoli

Americo Sbardella, fondatore del Filmstudio (ottobre 1967), martedì 20 giugno, improvvisamente ci ha lasciato. L'idea del Filmstudio nacque nella mente di Americo. Un'idea semplice e geniale che condivise con Annabella Miscuglio e Paolo Castaldini. I tre fondatori, sulla spinta di una bruciante passione, crearono lo "spazio" che in seguito gran parte della stampa italiana, e non solo, avrebbe riconosciuto come "bene culturale" e definito in molte occasione come "luogo mitico" del cinema, della cultura, della città di Roma. Occorrono mani leggere e discrete per toccare la storia del Filmstudio. Non potrebbe essere altrimenti. Un luogo che racchiude esperienze e percorsi che oltrepassano il comune pensare legato al cinema per come lo conosciamo negli ultimi 25 anni. Trasmettere oggi tutto quello che è successo in quello spazio risulta impossibile se al messaggio si desidera unire il senso del lavoro che si è fatto nel film club (così amano definirlo i suoi animatori) più famoso di Roma e forse di tutta Italia. La scomparsa di Americo Sbardella, ci sorprende impreparati e ancor più segnati da quella stessa impossibilità. Un limite che diventa impotenza e frustrazione perché il Filmstudio è chiuso da oltre un anno, il suo cammino originale e solitario si è arrestato e sembra disperso nel nulla. La saracinesca abbassata ci consegna un'immagine inerte ma al tempo stesso non passiva, non sconfitta. Troppa vitalità culturale è passata attraverso quell'entrata. Troppe sfide portate avanti col piglio rivoluzionario della sperimentazione e della provocazione. Armando Leone, direttore artistico da decenni dello storico cineclub romano, descrive l'amico scomparso e racconta quel tempo con la lucida consapevolezza di aver condiviso pagine che hanno lasciato il segno: *"Americo e il Filmstudio dettero a Roma, ai Romani, ai cinefili inquieti e a quelli raffinati, un rifugio rivoluzionario e alternativo, che si inseriva con perfetto tempismo nello sviluppo "del discorso imbastito a livello planetario dai festival cinematografici, cioè quello sforzo di trasferire l'eccezionalità della programmazione del raro, del non visto, del cinema d'essai alla quotidianità".* Sembra incredibile che quella fonte inesauribile di energie culturali e di idee sia stato ferito a morte. Tuttavia la cattiva o pessima politica e la dittatura della burocrazia, in certi casi schiacciano e soffocano ma arrivano solo all'involucro, alla facciata. Non possono intaccare il cuore né la sorgente autentica di quegli impulsi. Tentare di neutralizzare quel luogo sta tuttavia a significare una determinazione di confine tra memoria e desolazione, tra processo culturale e assenza di visione e di progetto. Americo Sbardella dette il via a un progetto che avrebbe lasciato il segno non solo nella dimensione strettamente cinematografica. L'ideazione di un ponte tra New American Cinema e underground italiano consentì a un folto gruppo di intellettuali di confrontarsi e in alcuni casi contaminarsi con forme e linguaggi caratterizzati da livelli di sperimentazione che attraversavano le discipline artistiche e delineavano modelli e tendenze che avrebbero influenzato i decenni successivi. Il ricordo di Leone ci accompagna nell'esplorazione di quegli anni: *"Quante scoperte, cicli di generi, dibattiti, retrospettive sono stati ideati, tracciati, scritti, realizzati da Americo insieme ai suoi compagni di strada. Un'infinità. Ne sanno qualcosa migliaia e migliaia di romani, che, silenziosi, custodiscono nella memoria e nel cuore la scoperta al Filmstudio di un grande autore, di un grande film, il ricordo di aver vissuto l'emozionante condivisione di una comune passione o la nascita di una amicizia, o, ancora, l'incontro con un noto personaggio dello spettacolo; non pochi poi hanno incontrato al Filmstudio il compagno o la compagna della propria vita".* Il percorso del Filmstudio non era un "andare controvento". In realtà lì fu creato un vento nuovo e diverso, che soffiava aldilà di quelli fino ad allora conosciuti. Certo non si trattava di una brezza allineata e conformista, ma mai contro. Gli stimoli che scaturirono da quella scommessa avrebbero rapidamente coinvolto i protagonisti del cinema militante rendendo il Filmstudio un vero e proprio avamposto di provocazione nel periodo più politicamente e socialmente acceso dal dopoguerra a oggi. Lì dentro potevi vedere pellicole non autorizzate o comunque introvabili in qualunque altro posto. Potevi incontrare figure di straordinaria personalità. In altre parole partecipavi a un viaggio utilizzando strumenti unici e irripetibili che ti davano immediatamente la percezione di essere in un luogo prodigioso. Continua Armando Leone: *"Americo ci lascia un vasto e prezioso capitale di documentazione e di memoria che ci permetterà di continuare a dialogare con lui, pensandolo, silenzioso ma presente, nella stanza accanto. Americo era colto, ben oltre i confini del cinema, raffinato nelle scelte, tenace e sul lavoro esasperatamente perfezionista. Capitava a volte che durante le lunghissime riunioni di lavoro uscissimo dai binari del cinema. E a quel punto sia che si parlasse di architettura, di medicina alternativa, di poesia, di psicoanalisi o della sua Roma scoprivi un altro Americo. Non era mai generico. Preparatissimo. Con ricchezza e dovizia di particolari improvvisava delle vere e proprie lezioni. Partendo da un punto, quasi scientificamente, allargava progressivamente il campo… ed era per noi una gioia sentirlo parlare. Nel mese di dicembre del 1984 realizzammo una delle più vaste e complete rassegne sulla storia del Cinema Underground Americano. Il progetto originale prevedeva la presentazione di 120 titoli divisi in otto sezioni e un catalogo di 45 pagine. Accadde che la tipografia, per ragioni tecniche, andava troppo a rilento nella fotocomposizione dei testi. Si crearono dei tempi morti. In quella parentesi temporale Americo (il cinema underground è stato sempre una delle sue tantissime passioni), con impressionante velocità, ampliò il catalogo e trovò in America altri 80 cortometraggi. Conclusione: il catalogo raddoppiò le pagine e fu rifatto di sana pianta, le sezioni diventarono dieci e i film che presentammo furono 200. Fu un evento di enorme portata ma per noi significò un vero disastro economico. Il commento di Americo sulla batosta economica fu che "non potevamo rinunciare a un così importante investimento culturale". Episodi di questo tipo nel tempo si sono ripetuti varie volte. Sono stati tanti i momenti in cui la passione cinefila ha mandato al diavolo qualsiasi pragmatismo operativo.* Quello del Filmstudio è un vento difficile da reprimere. Dietro alla sua saracinesca chiusa batte ancora lo stesso cuore di allora e fino all'ultimo giorno ha continuato a realizzare una programmazione per sei giorni a settimana, film indipendenti e opere prime o grandi classici alcuni dei quali in lingua originale. Rassegne indipendenti e grandi iniziative sociali come le proiezioni, primo in Italia, con Friendly Autism Screening per i bambini e i ragazzi nello spettro autistico. Lo spirito che si respira al Filmstudio è sempre quello di Americo, Annabella, Paolo, Armando, Delia e delle centinaia di artisti e intellettuali che in quelle due sale hanno condiviso successi e battaglie. Lo spirito che continua ad alimentare il vento del Filmstudio ci dà la certezza che quella saracinesca tornerà ad alzarsi e che la sfida inventata da Americo Sbardella continuerà a proporre, ideare, provocare. Sul personaggio e sull'uomo di cinema e di cultura Americo Sbardella il Filmstudio si riserva di organizzare una tavola rotonda a cui saranno invitati a dare un contributo persone e personaggi del mondo del cinema e dello spettacolo che hanno avuto modo di conoscerlo ed apprezzarlo.

Americo Sbardella

Stefano Pierpaoli
Ha collaborato Armando Leone

Stefano Pierpaoli ha lavorato nella distribuzione internazionale negli anni '90. Partendo da quell'esperienza ha cercato di introdurre in Italia pratiche e modelli per la promozione del cinema indipendente soprattutto a basso costo. Da alcuni anni collabora tra l'altro con il Filmstudio e affianca Armando Leone nella direzione artistica di rassegne ed eventi nello storico cineclub romano.

Il Filmstudio organizzerà a breve una tavola rotonda a cui saranno invitati persone e personaggi del mondo del cinema e dello spettacolo che hanno avuto modo di conoscerlo ed apprezzarlo.
Via degli Orti d'Alibert, 1, 00165 Roma

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (VII[a])

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

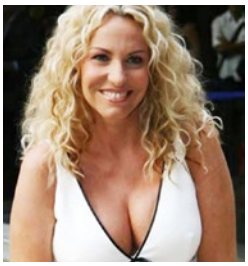
Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. il concetto tiene. La profezia si è avverata)

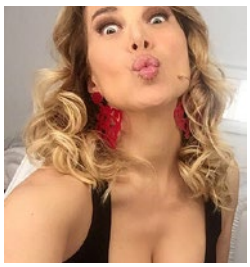
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

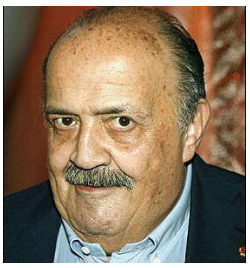
Fabrizio Frizzi

Bruno Vespa

Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

Vittorio Sgarbi

Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Marina Ripa di Meana

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

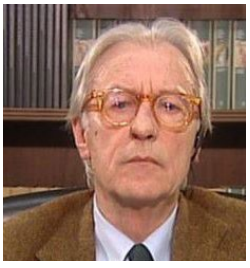
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

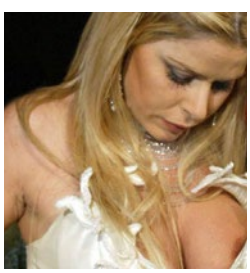
Federica Panicucci

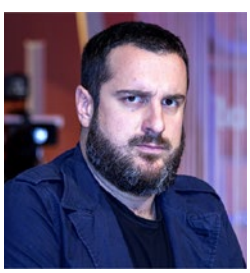
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

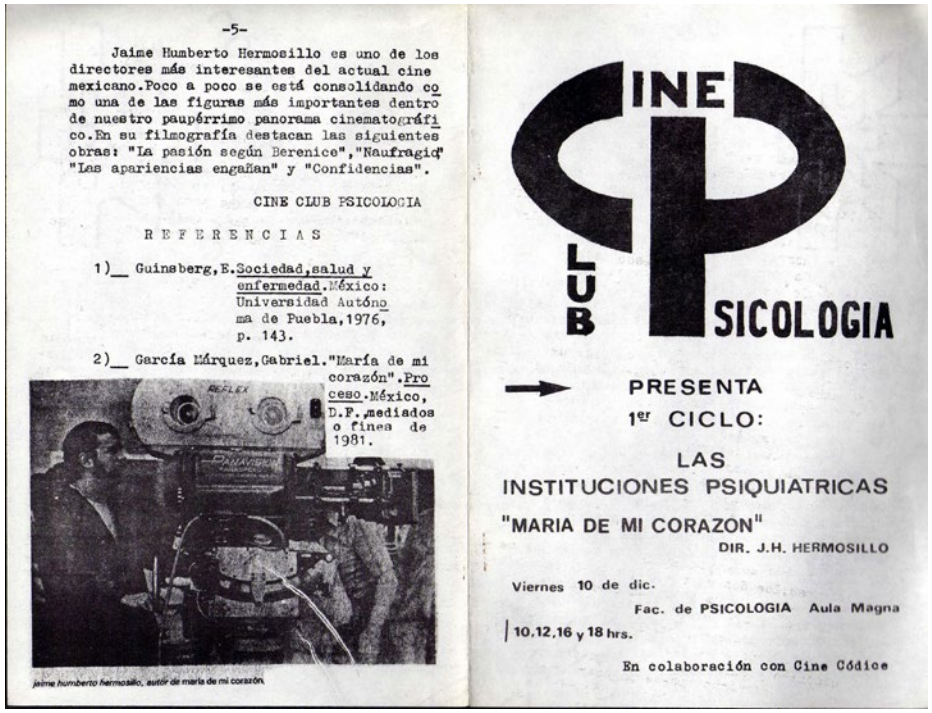
Metamorfosis del cineclubismo en México

Facendo seguito all'uscita nel n° 50 di Diari di Cineclub della prima parte, si conclude il breve saggio sulla storia del cineclubismo in Messico curata da Gabriel Rodriguez Alvarez, responsabile della comunicazione dell' IFFS – International Federation of Film Societies

(2^ parte – conclusione)

Gabriel Rodriguez

I movimentati anni d'oro
Per trent'anni la zona della Città Universitaria e Coplico, il *Cinema del Chopo* nel quartiere Santa Maria la Ribera, la Cineteca Nazionale di Churrubusco e un circuito di musei e gallerie d'arte, offrirono ad un pubblico avido cinema alternativo, classico e trasgressivo. L'associazionismo cinematografico universitario si fece le ossa e con l'aiuto delle ambasciate fu in grado di offrire rassegne, mostre, cicli, prime esibizioni, dibattiti, retrospettive, fori, incontri con autori e pubblicazioni, cartelloni, comunicati stampa, riviste e bollettini. Nel corso di quegli anni gli schermi si aprirono alle nuove cinematografie e il cinema-dibattito rese più ricca la vita culturale degli studenti. Proprio i film favorivano il dibattito sui problemi del mondo e loro soluzioni, con riflessioni e discussioni. La politicizzazione dei giovani che ha caratterizzato quel decennio, si deve anche all'esercizio critico e sistematico della conoscenza e apprezzamento della narrativa cinematografica[1]. Gradualmente gli operatori culturali migliorarono le forme, stabilirono percorsi di lavoro e definirono procedure, contatti e luoghi da cui recuperare i film. L'organizzazione per la vendita degli abbonamenti, tessere e le quote dei soci permise di sostenere le attività e le programmazioni cinematografiche. Queste entrate permettevano di affrontare alcune spese necessarie come il pagamento dei diritti, l'affitto delle copie dei film, il pagamento della pubblicità, l'acquisto di materiali per il lavoro, la corrispondenza e il trasporto. Nell'UNAM, la sezione per le attività cinematografiche sviluppò il cinema-dibattito popolare e il circolo cineragazzi per il pubblico più giovane. Nonostante il governo dimostrasse scarsa considerazione per i giovani, a volte giungevano al *campus* film con il marchio specifico *adatti al pubblico giovane*, a dimostrazione della fiducia che si stava raccogliendo che rispondeva al bisogno di sale specializzate, mostre e forum internazionali. Esempi importanti sono rappresentati dalle proiezioni che si fecero di *Citizen Kane, A hard day's night* e *Shadow of the Tyrant*, che diedero celebrità ai film e ai cineclub che li proiettarono, rispettivamente il *Cine-Club di Scienze* e il *Cine-Club di Economia*[2]. Nello stesso tempo, la presentazione e la discussione dei film hanno sempre confermato l'importanza sul versante della riflessione e della formazione. E' questa una caratteristica dei circoli del cinema quali luoghi di confronto e discussione collettiva che partono dal riesame del racconto filmico, con l'aggiunta del complementare lavoro di informazione, diffusione e pubblicità dell'attività, cosa che, d'altra parte, ha consentito di lasciare un'ampia documentazione: cartelloni, schede, fotografie, pellicole, registrazioni e materiali utili per ricostruire la memoria di una realtà culturale ampia quale è quella dei circoli del cinema. Il lavoro quotidiano e sistematico ha ampliato l'organizzazione e la produzione documentaria. Come ogni attività politica e studentesca, il clima è però cambiato prima e dopo il massacro di *Tlatelolco* nel 1968. Nel corso degli anni '70, l'apertura *"echeverrista"* favorì il cinema, favorendo l'arrivo della cinematografia da paesi lontani del blocco socialista, altri firmati dai maestri del cinema europeo e altri ancora del cinema indipendente nordamericano. Si consolidò così la Rassegna Mondiale dei Festival Cinematografici grazie alla quale sono stati prodotti numerosi film messicani. Mantenendo il cinema come intrattenimento popolare, i circoli del cinema fiorirono in varie istituzioni e in molti stati messicani come Durango, Guanajuato, Guerrero, Jalisco, Puebla, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Querétaro e Veracruz. Nell'IMSS si sviluppò una tendenza alla valorizzazione dei circoli del cinema grazie a un manuale firmato da José Rovirosa, sviluppando una rete che ha favorito le proiezioni nelle sale all'interno della Repubblica[3]. Più tardi, sotto gli impulsi dell'*Associazione Nazionale delle Università e Istituzioni d'Educazione Superiore* (ANUIES), si è fatta nascere l'*Associazione Nazionale dei Circoli del Cinema Universitari* (Anccu), che ha riunito numerosi Circoli negli anni '80. Per diversi anni l'Associazione si è fatta promotrice di incontri, ha elaborato nuove strategie per migliorare i circoli universitari e in quel decennio si è affiliata alla *Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema*, che organizzò nel 1985 la propria *Assemblea Generale* a Cuba, al *Festival Internazionale de L'Avana.* Non tutti i progetti mantennero una linea morale corretta e in alcuni casi il principio dell'autogestione fu tradito da circoli che si trasformarono in meri apparati commerciali. E' il periodo in cui nascono i videoclubs e lo stesso facile noleggio dei film indebolì fortemente l'esistenza stessa dei circoli del cinema. Dopo la prima esperienza con la nascita di una sala cinematografica alternativa al nord di Città del Messico chiamata "El Chopo" e organizzata da Carlos Narro, nel 1986 la *UNAM* apre le sue sale cinematografiche *Julio Bracho* e *José Revueltas* presso il Centro Culturale dell'Università.


-5-

Jaime Humberto Hermosillo es uno de los directores más interesantes del actual cine mexicano.Poco a poco se está consolidando como una de las figuras más importantes dentro de nuestro paupérrimo panorama cinematográfico.En su filmografía destacan las siguientes obras: "La pasión según Berenice","Naufragio" "Las apariencias engañan" y "Confidencias".

CINE CLUB PSICOLOGIA

REFERENCIAS

1)__ Guinsberg,E.Sociedad,salud y enfermedad.México: Universidad Autónoma de Puebla,1976, p. 143.

2)__ García Márquez,Gabriel."María de mi corazón".Proceso.México, D.F.,mediados o finea de 1981.

jaime humberto hermosillo, autor de maría de mi corazón

CINE CLUB PSICOLOGIA

PRESENTA

1er CICLO:

LAS INSTITUCIONES PSIQUIATRICAS

"MARIA DE MI CORAZON"

DIR. J.H. HERMOSILLO

Viernes 10 de dic.

Fac. de PSICOLOGIA Aula Magna

10,12,16 y 18 hrs.

En colaboración con Cine Códice

1981. Scheda su Cinema e psichiatria

Le proiezioni oltre i Campus
Oltre all'UNAM (*Università Nazionale Autonoma del Messico*), tra le principali istituzioni che nel paese hanno promosso i cineclub ci sono l'IPN (*Istituto Politecnico Nazionale*), le Università di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Stato ed i principali Musei. Questi ultimi, dopo aver aperto le loro aule magne alle iniziative culturali, hanno fatto conoscere e propagandato la nuova cinematografia, come è successo col Museo di Antropologia dove sono stati fatti conoscere i primi film del nuovo cinema tedesco in Messico. In altri organismi parastatali, come l'INBA (*Istituto Nazionale delle Belle Arti*), PEMEX (*Petroli Messicani*) oppure anche attraverso i sindacati indipendenti come il STUNAM, il SME, il SITUAM e altri ancora, è stato possibile far crescere il pubblico con nuove conoscenze. Il cinema e la politica si sono fusi così in una estetica del sociale, facendo diventare normale discutere i film alla fine della proiezione e preparare in anteprima le schede con le informazioni più importanti per una più consapevole visione. L'allargamento di questa rete culturale si è sviluppata di pari passo con la diffusione dei cinema e delle compagnie teatrali in tutto il Messico, giocando questi un ruolo fondamentale nella nascita di una organizzazione finalizzata alla formazione critica di un nuovo pubblico, che pian pianino si è allargata e riprodotta in molte città della nazione. Tra il 1979 e il 1991, gli operatori della *Broadcast Film Zafra* con le loro proposte innovative percorrono le strade del sud, del nord e dei Caraibi, sperimentando la complessità della distribuzione alternativa. Si collegano così in questo percorso con il movimento del Nuovo Cinema Latinoamericano, importando in Messico i uovi film rivoluzionari sulla resistenza dell'America Latina e realizzando un catalogo con tutti i prodotti a 16mm provenienti dall'Argentina, Brasile, Colombia, Cuba, Cile, Stati Uniti, Francia, Messico e URSS[4]. In questi anni molto erano cambiati gli operatori culturali universitari. Nel Congresso Universitario del 1991, furono gli operatori di un circolo del cinema a indirizzare una linea di politica culturale che rischiava di rinchiudersi in un vicolo cieco [5]. E' in quei primi anni novanta che riprendono a crescere i circoli del cinema nelle facoltà universitarie, facendo nascere una schiera di giovani operatori e promotori di nuove iniziative culturali, che si rapportavano con le nuove forme di convivenza del cinema nel formato digitale. In questo contesto, il *Film Club Marathon Sciences* ha segnato un punto di svolta nella decade dei primi anni '90, tanto che da allora è diventata una costante riconoscerne ogni anno il ruolo attraverso giornate interminabili di proiezioni cinematografiche. Sono gli anni in cui le fotocopie sostituiscono il ciclostile per le pubblicazioni come *Zoopraxiscope* di Wanda del Cineclub di Scienze, *Cinemastudios* e il *Zoom Politikon* del Cineclub Politiche, o del *Magazzine* del Cineclub Economia. Col nuovo secolo la UNAM entra in una fase di crisi, anticipata dallo sciopero studentesco del 1999. L'attivismo politico si ferma di pari passo col movimento dei cineclub studenteschi che necessitava di nuovi attori e nuovi protagonisti, necessari per far rivivere i cineclub in una dimensione culturale legata alla nuova presenza degli apparecchi digitali. Con il XXI secolo la situazione cambiò lentamente ma radicalmente. I profondi cambiamenti tecnologici hanno determinato una trasformazione complessiva irreversibile con il passaggio dai formati VHS ai DVD, costringendo i circoli ad abbandonare i proiettori e le pellicole a 16 mm che avevano caratterizzato le attività cinematografiche dell'ultima decade del secolo appena trascorso. I cambiamenti successivi con la rete internet e il passaggio al cosiddetto *web* 2.0 ha aperto le porte alla massificazione delle reti sociali, aprendo un nuovo scenario in cui direttamente il pubblico poteva essere in grado di utilizzare piattaforme di comunicazione con archivi fotografici, *blogs* e video digitali. Gli ultimi quindici anni sono stati caratterizzati dalla nascita di siti internet, *data base*, blogs e gruppi pubblici, legati a interessi vari e ai centri di insegnamento tecnico, che lentamente hanno fatto avanzare una conoscenza alternativa e un indirizzo culturale che ha occupato spazi pubblici e privati. In Città del Messico, questa dimensione culturale ha creato nuovi interessi e iniziative, dando forza a gruppi giovanili che si sono organizzati e riuniti avendo come punto di riferimento il cinema. L'organizzazione della *Conferenza Mondiale dei Cineclub in Messico* nel 2008 e nel 2009, ha permesso di riprendere e arricchire l'agenda politica pubblica che ha portato a sancire la consacrazione del diritto alla cultura nella Costituzione, consentendo di lanciare l'importantissima campagna per i diritti del pubblico nei cinque Continenti. L'incontro ha avuto come invitati diversi membri della Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, oltre che operatori culturali, politici, funzionari, professori universitari, e vecchi dirigenti dei cineclub messicani. Altri momenti hanno consentito di trovare accordi per la distribuzione e per le proiezioni cinematografiche, facendo si che le istituzioni statali della cultura unissero le proprie forze per sfruttare al meglio le risorse destinate alla crescita e alla produzione del cinema messicano.

PALABRAS PARA INAUGURAR UN CINE-CLUB

INDIFERENCIA ante alardes técnicos.

LOS TEMAS y las nuevas formas.

Por FRANCISCO PINA

LA GRAN actuación de F. March.

RECREACION ante las audacias.

RESCATAR al cine del asfixiante artificio.

Articolo di Giornale. Titolo "Parole per inaugurare un Cineclub" in CC Israelita- Fc Pina-novedades-1955

Bollettino CC. Zoom Politikon 2, 1998

La scossa

Negli ultimi dieci anni sono nati nuovi spazi che hanno riproposto i cineclub quali luoghi di offerta culturale. Quel che oggi stiamo vivendo è un momento di rinascita e di sviluppo della rete dei cineclub, sebbene in una condizione precaria di sostegno delle politiche pubbliche. Nel nuovo millennio, la tecnologia ha reso possibile una divulgazione della cultura un po' meno ingiusta rispetto al passato. L'orizzonte della conoscenza è oggi esteso come lo è la società. I nuovi apparati elettronici possono favorire la divulgazione audiovisiva delle diversità culturali, anziché essere sovraccaricati da immagini e stereotipi discutibili.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Le battaglie del pubblico hanno dato luogo al riconoscimento dei diritti culturali affinché fossero divulgati ed una pressione nei confronti delle politiche pubbliche per un impegno a realizzarli. Lo sviluppo del cinema digitale ha aperto le porte a innumerevoli lavori presenti in nuovi cataloghi che sono nati senza sosta. Svariate tipologie di cinema si sono lanciate nei mercati in DVD, entrando a loro volta nei circuiti illegali che hanno fortemente incrementato il numero di spettatori singoli al di fuori delle sale cinematografiche. Per un'altra fascia di consumatori che possono permettersi oggi di acquistare film su richiesta o scaricarli attraverso l'uso di Internet, è sempre più comune (sarebbe ingenuo non tenerne conto) rapportarsi con una tecnologia che lo separa dall'essere *pubblico*, utilizzando quel cinema portatile risvegliato dagli schermi al plasma e tablet, nonché con quell'universo dei videogiochi che coesiste e interagisce con le storie degli audiovisivi. Nel panorama mondiale, grazie al cinema si sono stabilite relazioni e stretto rapporti tra i Continenti, riconoscendo con ciò il valore del circolo del cinema quale luogo di pratica culturale e democratica conosciuta in tutto il mondo. Oggi si naviga nei tempi di un capitalismo neoliberale sfrenato, per questo appare necessario mantenere una resistenza a un modello di consumo che sta indebolendo il pubblico e i modi più educativi e formativi del vedere il cinema. Una buona parte dell'Atlantide cinematografica che si era dispersa, è riemersa nella superficie degli schermi elettronici. Così nuovi pubblici avranno l'opportunità di conoscere i classici del cinema e lo spirito che animava le avanguardie, le perversioni e le sottigliezze della propaganda politica, la mediocrità autoritaria dei cinema sciovinisti e nazionalistici, le gemme inossidabili come gocce d'ambra nella celluloide che contiene ancora le stelle e le emozioni delle nuove sale cinematografiche. In un'epoca segnata dalla crisi e dalle corruzioni, la cinematografia non può essere considerata l'eccezione. Per questo tuttora si dibatte sul consumo della cultura cinematografica a livello individuale, collettivo, sociale o economico. Il cineamatore è colui che guarda molti, tutti, alcuni dei film che acquista, o che scarica, copia, affitta, riceve o scambia? E' quello che si aggiorna sull'elenco dei premi che si danno e che segue le novità dei festival, dei concorsi, delle scuole e che legge le riviste, frequenta le cineteche e filmoteche? Non esiste un amore per il cinema inerte, perché è solo l'individualismo che può cadere inesorabilmente nella trappola del consumismo vorace e del feticismo insaziabile. Affinché il cinema possa essere effettivamente culturale, saranno sempre necessari gli altri. Per la parte rituale, l'idea di assistere insieme agli altri a una proiezione crea dei legami insostituibili rispetto ai dialoghi virtuali con il computer. Sono passaggi complessi questi della socialità e dell'oralità che si determinano improvvisamente o in ogni rapporto che si sviluppa con le immagini. E sarà sempre

Programma - cine debate popular 1967

questa la differenza con una operazione commerciale che si organizza per uno scopo di puro interesse economico, che non faccia riflettere, non educhi e né sia istruttiva. Dall'altra parte, i Musei e le case di cultura, le università e le diverse istituzioni educative ritornano ai circoli del cinema come una forma per arricchire la loro offerta culturale. Gli spettatori, nelle sale in cui si proietta col digitale, oltre alla comodità dei posti a sedere possono godere oggi della qualità del suono e della proiezione. Resta sempre fondamentale però la scelta del film da vedere insieme, le ragioni della programmazione abbinate a delle riflessioni in una sintetica presentazione, per poi coordinare il dibattito col pubblico alla conclusione del film, integrando i loro pareri e traendone le conclusioni. Nei *social network* si possono utilizzare oggi album fotografici, video e parole che lasciano tracce di avvenimenti che possono portare lontano. Quel che può succedere in una piccola proiezione cinematografica può diventare fatto globale. Viviamo in un secolo in cui l'informazione è seme della metamorfosi e della memoria. Attraverso i circoli del cinema, il pubblico lascia le sue impronte impresse, passioni e sentieri. Così gli orizzonti per lo studio del pubblico sono immensi.

Laboratorio tenuto dal prof. Gabriel Rodrìguez Alvarez | Corso tenuto presso UNAM Cineteca. A che serve questo workshop? Rivolto a studenti, promotori culturali e ricercatori interessati nella formazione del pubblico attraverso le applicazioni di cinema e cineclub contemporanea. Offre la storia e la metamorfosi del cineclub, e le tecniche di analisi e discussione di film, basi per sviluppare linee di programmazione, l'approccio editoriale con diffusione strategie multimediali e patrimonio audiovisivo directory per la creazione e la gestione di un cineforum. Esso comprende esempi pratici, antologie e documentari, proiezione di corti di vari paesi, tecniche e soggetti per la sperimentazione, analisi collettiva.

Gabriel Rodrìguez Alvarez

1 - Gabriel Rodrìguez Álvarez, Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario, revista Toma, núm 32, Ene-Feb 2014, p. 67

2 - Alejandro López, Seminario internacional Los cineclubes hacia el siglo XXI, a 40 años del Cineclub de la Universidad, Filmoteca de la UNAM, México, 1999

3 - José Rovirosa, Cine-Club, IMSS, México, 1970.

4 - Gabriel Rodrìguez Álvarez, "Metamorfosis del cineclubismo mexicano" Diccionario Iberoamericano de cine, SGAE, España, 2006.

5 - Francisco Cobos, Seminario internacional Los cineclubes hacia el siglo XXI, a 40 años del Cineclub de la Universidad, Filmoteca de la UNAM, México, 1999.

Traduzione di Valeria Patané e Fernando Olivares

Omaggio

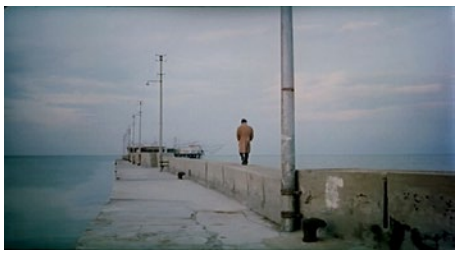
La prima notte di quiete (1972) di Valerio Zurlini

« Perché la morte è la prima notte di quiete? »
Spider

«Perché finalmente si dorme senza sogni. »
Daniele

Con Giancarlo Giannini, Alain Delon, Lea Massari, Alida Valli, Renato Salvatori, Adalberto Maria Merli, Sonia Petrova, Salvo Randone, Sandro Moretti, Krista Nell, Fabrizio Moroni, Nicoletta Rizzi, Roberto Lande, Patrizia Adiutori, Carla Mancini. Musica composta da: Mario Nascimbene. Scritto da: Valerio Zurlini. Sceneggiatura: Valerio Zurlini, Enrico Medioli. Fotografia di Carlo di Palma

"...La prima notte di quiete è un verso di Goethe, è la morte. Esprime l'idea che l'uomo nella sua traversata della vita ambisce a un riposo che solo la morte potrà dargli" (Valerio Zurlini in "Il cinema italiano d'oggi" di Faldini & Fofi, Mondadori 1984).
La malinconica, negativa ed introversa personalità dei personaggi (Daniele e Vanina in particolare) è in armonia con la visione di Rimini in un freddo e funebre inverno, la spiaggia deserta, il mare grigio come il cielo (esaltati dalla fotografia di Carlo Di Palma). L'assolo di tromba di Maynard Ferguson acuisce la solitudine di Daniele e preannuncia la sconfitta esistenziale del racconto esaltato dalle citazioni poetiche e dalla visione della Madonna del Parto di Piero della Francesca .
La prima notte di quiete è un film il cui significato può essere riassunto dalla canzone eseguita durante la sequenza che vede il gruppo di amici festeggiare il compleanno di 'Spider'.
Domani è un Altro Giorno di Ornella Vanoni: *"È uno di quei giorni che ti prende la malinconia che fino a sera non ti lascia più. La mia fede è troppo scossa ormai ma prego e penso fra di me, proviamo anche con Dio non si sa mai. E non c'è niente di più triste in giornate come queste che ricordare la felicità sapendo già che è inutile ripetere: chissà? Domani e' un altro giorno si vedrà. È uno di quei giorni in cui rivedo tutta la mia vita, bilancio che non ho quadrato mai. Posso dire d'ogni cosa che ho fatto a modo mio, ma con che risultati non saprei e non mi sono servite a niente esperienze e delusioni e se ho promesso non lo faccio più, ho sempre detto in ultimo: ho perso ancora ma domani è un altro giorno, si vedrà. È uno di quei giorni che tu non hai conosciuto mai, beato te, sì beato te. Io di tutta un'esistenza spesa a dare, dare, dare .... non ho salvato niente, neanche te, ma nonostante tutto io non rinuncio a credere che tu potresti ritornare qui e come tanto tempo fa ripeto: chi lo sa? Domani è un altro giorno si vedrà e oggi non m'importa della stagione morta, per cui rimpianti adesso non ho più e come tanto tempo fa ripeto: chi lo sa? Domani e' un altro giorno si vedrà, domani e' un altro giorno si vedrà..."*.



Politici sul palco protetti da ragazze ombrello

Il sole potrebbe dargli alla testa

Non è una scena di un film demenziale ma l'immagine della tavola rotonda in Abruzzo con un ministro, due governatori di regione, un rettore di Università e altri. Da quanto sappiamo nessuno si è ribellato. Siamo in buoni mani e buoni cervelli. Dietro di loro sei ragazze a ripararli da sole e pioggia. Da "Uomini libri" di *Fahrenheit 451* a "Donne ombrello" di *Fonderia Abruzzo: laboratorio di idee nuove e visioni per il futuro*. Dopo veline, letterine, meteorine ora anche le ombrelline. Il portavoce del presidente del convegno minimizza, difende la scelta e grida al complotto. Considerata la difesa sconclusionata proponiamo il passaggio di ruolo da porta "voce" a porta "ombrello" e un ritorno veloce dal passato oscuro ai tempi moderni.

DdC

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredCinema'
Magazine on-line di cinema 2015

Diari di Cineclub è su **Wikipedia**. *Per leggere la pagina clicca qui*

E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Patrizia Masala, Nando Scanu
la pagina e il gruppo di facebook sono a cura di Patrizia Masala
il canale YouTube di Diari di Cineclub è a cura di Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubromafedic.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubromafedic.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.alambicco.org
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
f Diari di Cineclub
www.sardegnaeventi24.it
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aAAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.cortisenzafrontiere.com
www.officinacustica.it
www.losquinchos.it
www.uccaarci.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.ostiaanticaparkhotel.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.selmonserrato.it
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it

ISSN 2431-6733